Maria de Fátima de Mello Barreto Campello

Lina Bo Bardi: **a s m o r a d a s d a a l m a**

Dissertação de Mestrado — São Carlos, 1997

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura — Depto. de Arquitetura e Planejamento

Escola de Engenharia de São Carlos — Universidade de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

DEDALUS - Acervo - EESC

31100016572

183. TESE
1081
T 175/97

+ 0934386

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da informação do Serviço de Biblioteca - EESC-USP**

Campello, Maria de Fátima de Mello Barreto
Lina Bo Bardi: as moradas da alma / Maria de Fátima
de Mello Barreto Campello. -- São Carlos, 1997.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia
de São Carlos - Universidade de São Paulo, 1997.
Área: Tecnologia do ambiente construído
Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Ferreira Martins

1. Arquitetura. I. Título

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida e aprovada em 22-5-1997
pela Comissão Julgadora:

Prof. Doutor **CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS** (Orientador)
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Prof. Doutor **RENATO LUIS SOBRAL ANELLI**
(Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo)

Profa. Doutora **MARGARETH A CAMPOS DA SILVA PEREIRA**
(Pontifícia Universidade Católica - Campinas)

Prof. Doutor **ADMIR BASSO**
Coordenador da Área de Tecnologia do Ambiente Construído

JOSÉ CARLOS A. CINTRA
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Foto

Para Iran e Nara, pelo tempo e atenção roubados.

Agradecimentos

. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Nas pessoas de Graziella Bo Valentinetti, Marcelo de Carvalho Ferraz, Giancarlo Latorraca, Paulo Alves, Solange Parracho e Rosinha, por possibilitarem o grande volume de consultas realizadas, pela paciência e confiança em colocar a disposição documentos que estavam, muitas vezes, em processo de catalogação, pela interlocução atenciosa revelando informações que os documentos por si só não seriam capazes.

. Carlos Alberto Ferreira Martins. Por conduzir a orientação que abriu a possibilidade de seguir descobertas e procedimentos próprios, sem que se perdessem o rumo e o rigor de um trabalho de pesquisa.

. Margareth da Silva Pereira. Pela generosidade em ajudar a decifrar os primeiros resultados dos levantamentos, apontando sempre horizontes mais amplos para a compreensão da obra de Lina Bo Bardi.

. Marcelo Suzuki. Que tornou possível alguns avanços com a indicação de caminhos e a abertura de portas.

. Carlo Pagani, Francesco Sturlini. Ajudas imprescindíveis nas tarefas da pesquisa na Itália.

. Flávio Motta. Seu perspicaz relato mais do que simples informações, conseguiu transmitir a abrangência de uma visão de arquitetura compartilhada por Lina Bo Bardi, e a vitalidade do clima da época.

. Carlos Roberto Monteiro de Andrade e Mário Henrique Simão D'Agostino. Pelo entusiasmo por um trabalho que apenas se esboçava, incentivando a investigação de algumas pistas iniciais que, com o tempo, se tornaram chaves.

. Maria Beatriz Camargo Cappello. Interlocutora atenta e companhia constante nas aventuras de um mestrado.

. Augusta Martins e Regina Dulce Lins. Auxílios preciosos com a finalização do estudo.

. Eduardo Normande. Pelo respaldo e solidariedade que acompanharam toda a duração de um trabalho tão extenso.

. CAPES, FAPEAL e PROPEP - UFAL. Instituições de pesquisa, sem cujo apoio este estudo não se viabilizaria.

Sumário

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
LISTA DE FIGURAS	iii
INTRODUÇÃO	1
. Apresentação	2
. Notas biográficas	10
CAPÍTULO I	
“... Entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva ...”	33
. A casa moderna e a cabana primitiva	34
. A visão do outro	53
CAPÍTULO II	
A casa do ar	66
. A invenção do lugar	67
. Um abrigo para Diana	73
. A geometria como gesto	89
. Prancheta e canteiro	95
CAPÍTULO III	
A casa da terra	104
. Desenhando a vida	105
. Um gesto ameaçado	118
. Desenho e construção	124
ANOTAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO	132
Entre o sublime e o telúrico	133
ANEXO	136
BIBLIOGRAFIA	139
. Bibliografia geral	140
. Bibliografia sobre Lina Bo Bardi	149
. Bibliografia de autoria de Lina Bo Bardi	153
. Bibliografia de trabalhos editoriais de Lina Bo Bardi	159
CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	172

Lista de figuras

FIGURA 01. Rimini, 1928. Lina, a mãe e a irmã.....	10
FIGURA 02. Lina Bo Bardi. Aquarela, 1925.....	10
FIGURA 03. "Il tavolo degli orrori". <i>Seconda Esposizione Italiana di Architettura Razionale</i> . Roma, 1931.....	12
FIGURA 04. Lina Bo. <i>Nucleo assistenziale di maternità e infanzia</i> . Trabalho de graduação, maquete. 1939.....	14
FIGURA 05. Exposição de Enrico Bo divulgada na revista <i>A</i> . 1946.....	16
FIGURA 06. Exposição de Enrico Bo divulgada na revista <i>Habitat</i> . 1952.....	16
FIGURA 07. Enrico Bo. "Piazza Guglielmo Pepe". Pintura a óleo.....	17
FIGURA 08. Lina Bo. "Melancia de verão". Aquarela. 1929.....	17
FIGURA 09. Lina Bo. "Le cose che non si usano più". Ilust. Calendário. Revista <i>Beleza</i> . 1941.....	18
FIGURA 10. Revista <i>Grazia</i> . 1941.....	18
FIGURAS 11 e 12. Lina Bo e Carlo Pagani. Projeto de ambientação de apartamento em Milão. <i>Lo Stile</i> . 1942.....	19
FIGURA 13. Lina Bo como vice-diretora da revista <i>Domus</i> . 1944.....	20
FIGURA 14. "Quaderni di Domus". Coleção dirigida por Lina Bo e Carlo Pagani. 1945. 21	
FIGURAS 15 e 16. Revista <i>A</i> . 1946. Direção: Lina Bo, Carlo Pagani e Bruno Zevi.....	23
FIGURA 17. Lina Bo em uma viagem realizada pela Itália no pós-Guerra.....	24
FIGURA 18. Lina Bo. Exposição de tecidos. Milão. 1946.....	24
FIGURA 19. Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Casamento. 1946.....	25
FIGURA 20. Viagem à América do Sul. 1946.....	25
FIGURA 21. Lina Bo e Pietro Maria Bardi durante montagem de exposição no <i>Musée de L'Orangerie</i> . 1953.....	27
FIGURA 22. Aula de ensino de modelos. Instituto de Arte Contemporânea.....	28
FIGURA 23. Trabalhos dos alunos da disciplina de Composição sob orientação de Jacob Ruchti.....	28
FIGURA 24 e 25. Lina Bo Bardi. Esquema de aula p/ disciplina Composição Decorativa III. 1956.....	29
FIGURAS 26, 27, 28 e 29. Lina Bo Bardi em visita à obra de Antonio Gaudi. 1956.....	30
FIGURAS 30, 31, 32 e 33. Lina Bo Bardi em visita ao interior da Espanha. 1956	31

FIGURA 34. Lina Bo. Guache, 1926.....	34
FIGURA 35. Lina Bo. Aquarela, 1925.....	34
FIGURAS 36 e 37. Artigos de Lina Bo e Carlo Pagani nas revistas <i>Grazia</i> e <i>Lo Stile</i> . 1941	35
FIGURAS 38 e 39. Giò Ponti. <i>Villa Marchesano</i> , Bordighera, 1937-1938; e Giò Ponti e Bernard Rudofsky. <i>Casette-stanza di un albergo ideale per le isole del Tirreno e della Dalmazia</i> . 1938.....	36
FIGURAS 40 e 41. Edwin Cerio, " <i>Il Rosaio</i> ", Anacapri; e interior da <i>casa villaggio</i> , publicado na <i>Architettura e Arti Decorative</i> . 1929.....	36
FIGURAS 42 e 43. Michelucci. <i>Fonti della moderna architettura italiana</i> . Publicado na <i>Domus</i>	37
FIGURA 44. Marcello Piacentini. Desenho proposto para o centro de Bolonha. 1917.....	38
FIGURA 45. Marcello Piacentini. Edifício de apartamentos. Viale Liegi, Roma, 1922.....	39
FIGURAS 46 e 47. Gustavo Giovannoni. Povoado em Abruzzo. 1917.....	39
FIGURA 48. Lina Bo. Ilustração de artigo publicado na <i>Domus</i> . 1943.....	40
FIGURA 49. Lina Bo. Ilustração de artigo publicado na revista <i>Domus</i> . 1943.....	41
FIGURAS 50 e 51. Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel. Galeria da Mostra de Arquitetura Rural na VI Trienal de Milão. 1936.....	42
FIGURA 52. Giuseppe Pagano. Fotografia.....	43
FIGURA 53. Giuseppe Pagano. Fotografia.....	43
FIGURA 54. Ilustração de editorial da revista <i>Domus</i> , primeiro número dirigido por Lina Bo e Carlo Pagani.....	45
FIGURA 55. Ilustração de artigo de Raffaele Carrieri. <i>Domus</i> , 1944.....	47
FIGURA 56. Casa de pescador nas margens do lago <i>Maggiore</i>	47
FIGURA 57. Le Corbusier. <i>Vers une architecture</i> . 1933.....	48
FIGURA 58. Le Corbusier. Ilustração de <i>Precisiones</i> . 1929.....	49
FIGURA 59. Le Corbusier. Ilustração de <i>La maison des hommes</i> (1942), publicada na revista <i>Domus</i> . 1944.....	49
FIGURA 60. Revista <i>A</i> . 1946.....	50
FIGURA 61. Lina Bo Bardi. Restaurante Prato de Ouro. 1951.....	53
FIGURA 62. Ilustração de artigo dedicado às poltronas projetadas por Lina Bo Bardi. <i>Habitat</i> , 1950.....	54

FIGURA 63. Lina Bo Bardi. Poltronas inspiradas na rede. 1950.....	54
FIGURA 64. Artigo na revista <i>Habitat</i> . 1952.....	55
FIGURA 65. Artigo de provável autoria de Lina Bo. <i>Habitat</i> . 1951.....	55
FIGURA 66. Cadeira de barro identificada por Lina Bo Bardi como comprovante da existência, no interior nordestino, de uma certa estrutura " 'clássica' Grego - Romana".....	56
FIGURA 67. A solução para coletar a água de chuva através da calha central, presente na casa da ilustração, é comparada com o antigo <i>impluvium</i> grego e romano. <i>Habitat</i> , 1953.....	56
FIGURA 68. <i>Habitat</i> , 1952. Construção com materiais retirados diretamente da mata.....	57
FIGURA 69. <i>Habitat</i> , 1952. Construção em palha e madeira.....	57
FIGURA 70. <i>Habitat</i> , 1950.....	58
FIGURA 71. <i>Habitat</i> , 1950. Interior da casa de um seringueiro.....	58
FIGURA 72. Etapas de construção de uma casa. <i>Habitat</i> . 1952.....	59
FIGURA 73. Etapas de construção de uma casa. <i>Habitat</i> . 1952.....	59
FIGURA 74. <i>Habitat</i> , 1951. Um ceramista e sua família.....	61
FIGURA 75. <i>Habitat</i> , 1951. Onça em cerâmica.....	61
FIGURA 76. <i>Habitat</i> , 1951.....	62
FIGURA 77. Lina Bo Bardi no Morumbi, em torno de 1949.....	67
FIGURA 78. Sede da antiga fazenda Müller Carioba, antes da restauração.....	68
FIGURA 79. Sede depois da restauração.....	68
FIGURA 80. Propaganda do loteamento Jardim Morumbi. 1952.....	69
FIGURA 81. Propaganda do loteamento Jardim Morumbi. 1952.....	69
FIGURA 82. Loteamento Jardim Morumbi. <i>Habitat</i> . 1953.....	70
FIGURA 83. Residência de Lina Bo Bardi em construção. <i>Habitat</i> . 1953.....	70
FIGURA 84. Planta do loteamento Jardim Morumbi.....	71
FIGURA 85. Vista do Morumbi. 1953.....	72
FIGURA 86. <i>Croqui</i> da Casa de Vidro.....	73
FIGURA 87. <i>Croqui</i> da Casa de Vidro.....	75
FIGURA 88. Planta dos lotes destinados ao Instituto de Arte Contemporânea do MASP. 1953.....	75
FIGURA 89. <i>Croqui</i> da Casa de Vidro.....	76

FIGURA 90 . <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	76
FIGURA 91. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	76
FIGURA 92. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	77
FIGURA 93. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	77
FIGURA 94. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	77
FIGURA 95. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	78
FIGURA 96. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	78
FIGURA 97. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	78
FIGURA 98. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	79
FIGURA 99. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	79
FIGURA 100. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	80
FIGURA 101. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	80
FIGURA 102. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	80
FIGURA 103. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	80
FIGURA 104. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	81
FIGURA 105. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	81
FIGURA 106. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	81
FIGURA 107. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	82
FIGURA 108. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	82
FIGURA 109. <i>Croqui da Casa de Vidro</i>	82
FIGURA 110. <i>Lina Bo Bardi na Casa de Vidro</i>	83
FIGURA 111. <i>Desenho de Lina Bo Bardi</i>	83
FIGURA 112. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	84
FIGURA 113. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	84
FIGURA 114. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	84
FIGURA 115. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	85
FIGURA 116. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	85
FIGURA 117. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	85
FIGURA 118. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	85
FIGURA 119. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	86
FIGURA 120. <i>Fotografia da Casa de Vidro</i>	86

FIGURA 121. Fotografia da Casa de Vidro.....	87
FIGURA 122. Fotografia da Casa de Vidro.....	89
FIGURA 123. Fotografia da Casa de Vidro.....	90
FIGURA 124. Fotografia da Casa de Vidro.....	90
FIGURA 125. <i>Croqui</i> da Casa de Vidro.....	92
FIGURA 126. Fotografia da Casa de Vidro.....	93
FIGURA 127. Fotografia da Casa de Vidro.....	93
FIGURA 128. Fotografia da Casa de Vidro.....	94
FIGURA 129. Prancha de anteprojeto da Casa de Vidro.....	95
FIGURA 130. <i>Croqui</i> da Casa de Vidro.....	95
FIGURA 131. Prancha de projeto da Casa de Vidro.....	96
FIGURA 132. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	97
FIGURA 133. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	97
FIGURA 134. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	98
FIGURA 135. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	98
FIGURA 136. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	99
FIGURA 137. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	100
FIGURA 138. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	100
FIGURA 139. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	101
FIGURA 140. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	101
FIGURA 141. Prancha de projeto da Casa de Vidro.	102
FIGURA 142. Detalhamento da Casa de Vidro.	102
FIGURA 143. Detalhamento da Casa de Vidro.	103
FIGURA 144. Detalhamento da Casa de Vidro.....	103
FIGURA 145. Detalhamento da Casa de Vidro.....	103
FIGURA 146. Detalhamento da Casa de Vidro.	103
FIGURA 147. Detalhamento da Casa de Vidro.....	103
FIGURA 148. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	105
FIGURA 149. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	106
FIGURA 150. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	107
FIGURA 151. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	107

FIGURA 152. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	107
FIGURA 153. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	107
FIGURA 154. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	108
FIGURA 155. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	109
FIGURA 156. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.....	109
FIGURA 157. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	110
FIGURA 158. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	110
FIGURA 159. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	110
FIGURA 160. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	110
FIGURA 161. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	111
FIGURA 162. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	111
FIGURA 163. Ilustração da revista <i>Habitat</i>	111
FIGURA 164. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	112
FIGURA 165. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	112
FIGURA 166. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	112
FIGURA 167. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	112
FIGURA 168. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	112
FIGURA 169. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	113
FIGURA 170. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	113
FIGURA 171. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	113
FIGURA 172. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	113
FIGURA 173. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	114
FIGURA 174. <i>Croqui</i> da Casa Valéria Cirell.	114
FIGURA 175. Fotografia da Casa Valéria Cirell.....	115
FIGURA 176. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	115
FIGURA 177. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	115
FIGURA 178. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	116
FIGURA 179. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	118
FIGURA 180. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	118
FIGURAS 181 e 182. Frank L. Wright: Residência do Sr. John O. Carr, Taliesin; e Casa da Sra. Bullen, Londres.....	119

.FIGURA 183. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	120
FIGURA 184. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	120
FIGURA 185. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	121
FIGURAS 186 e 187. Lina Bo Bardi. Ilustrações de <i>Contribuição Propedeutica Ao Ensino da Teoria da Arquitetura</i>	122
FIGURA 188. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	122
FIGURA 189. Prancha de anteprojeto da Casa Valéria Cirell.	124
FIGURA 190. Prancha de anteprojeto da Casa Valéria Cirell.....	124
FIGURA 191. Prancha de anteprojeto da Casa Valéria Cirell.....	124
FIGURA 192. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.....	125
FIGURA 193. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	125
FIGURA 194. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	126
FIGURA 195. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	126
FIGURA 196. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	127
FIGURA 197. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	127
FIGURA 198. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	128
FIGURA 199. Prancha de projeto da Casa Valéria Cirell.	128
FIGURA 200. Detalhamento da Casa Valéria Cirell.	129
FIGURA 201. Detalhamento da Casa Valéria Cirell.	129
FIGURA 202. Fotografia da Casa Valéria Cirell.	130
FIGURA 203. Detalhamento da Casa Valéria Cirell.	130

Resumo

Esta pesquisa se detém em verificar a inserção do tema da habitação denominada por Lina Bo Bardi de “espontânea”, “primitiva”, “popular”, na sua obra, no período de 1939 a 1958. Inclui tempos de formação e de primeiras atividades profissionais em solo italiano e os anos iniciais de vida no Brasil, quando ela reside em São Paulo.

O núcleo central do estudo desenvolve-se com duas abordagens distintas para o tema: uma teórica, que contempla os escritos de Lina Bo Bardi — ensaios, trabalhos editoriais e jornalísticos — publicados em revistas especializadas; e outra prática, que analisa dois projetos da arquiteta: a Casa de Vidro e a Casa Valéria Piacentini Cirell. Na primeira abordagem, realiza-se um levantamento inicial de conceitos que seriam, na visão de Lina Bo Bardi, inerentes ao trabalho popular, para, no segundo momento, verificar a possível presença desses conceitos na sua prática projetual.

Nesse sentido, além de elencar os textos escritos por Lina Bo Bardi no período, procede-se a um levantamento minucioso dos documentos referentes aos projetos das duas casas, incluindo os desenhos e a fortuna crítica de cada uma delas. Cumpre-se a tarefa inicial de organizar em uma sequência lógica os *croquis* e os desenhos de projeto, que se encontravam sem data ou anotação de seriação, a qual possibilita a compreensão do procedimento projetual adotado por Lina Bo Bardi.

Pretende-se, ao construir essa trajetória de pesquisa, trazer à tona elementos de análise, influências e mananciais de inspiração, que possam contribuir para desvendar os princípios que guiam Lina Bo Bardi ao realizar projetos com resultados tão contrastantes entre si como as duas casas em estudo. Essa Arquiteta que, pela extrema personalidade de sua linguagem, é considerada por alguns historiadores e críticos como “mestra de si mesma”, e que é alvo de qualificações que situam sua obra como impossível de se moldar a correntes estéticas estabelecidas, concebe uma arquitetura que não privilegia a questão formal e sim princípios previamente definidos.

Abstract

The central objectives of this dissertation are: a) to confirm the influence of the theme of "spontaneous, primitive and popular sheltering" in the works of architect Lina Bo Bardi; and b) to assess the extent of that influence during a period of her professional career. The research examines Bardi's work from 1939 to 1958. Those years covered the formative years at and around the university; the beginning of her professional career as an architect in Italy; and her life in Brazil when she first moved to this country to live in Sao Paulo.

The central nucleus of the research presents two distinct approaches. First, a conceptual perspective in which Bardi's papers - essays, editorial and journalistic works, published in specialised magazines - are thoroughly examined. Secondly, a more empirical perspective examines two of her projects — the Glass House and Valéria Piacentini Cirell's House. In the former approach, concepts that are deeply rooted in popular practices — in Lina's own view — were identified. Those concepts formed the frame of reference for the second approach. What follows is an analysis of the extent to which Bardi used those theoretic devices in her own design practice.

Accordingly, some tasks were completed: a) an original listing of all Bardi's papers written between 1939 and 1958; and b) a detailed survey of all design documentation related to the Glass and Cirell projects — this included all the drawings and published critical assessments of both projects. As the sketches and drawings were undated and lacked order, a logical ordering was proposed based on the development of the projects. This has helped to understand Bardi's methodological thinking when conceiving architectural projects.

The intention of the above approaches is to uncover elements of analysis, influences and sources of inspiration in Bardi's works and to contribute to an understanding of the guiding principles of her architectural projects. The legacy of her work — due to the idiosyncratic nature of its language — presents such contrasting results, as shown by the references of the two houses analysed, that some historians and critics have regarded Bardi as self-taught and stressed the impossibility of classifying her works in any conventional school of architecture. Lina Bo Bardi's works of architecture are not guided by formal issues but by issues related to previously defined principles.

INTRODUÇÃO

.....
Apresentação

.....
Notas biográficas
.....

Nem toda a pobreza árida da arte moderna denuncia um desejo místico de anulação no momento histórico, um desejo de auto-destruição, uma renúncia à imortalidade. Muitas expressões modernas da arte podem ser interpretadas como uma procura de simplificação, uma volta ao princípio do mundo com os instrumentos críticos para compreendê-lo e práticos para forjá-lo. Uma época nova já começou e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica sem pieguice, profundamente poética, corre o risco de ficar de fora. A consciência crítica e a continuidade histórica são a grande herança do homem moderno. [...]

Lina Bo Bardi

Apresentação

Sobre a forte sensibilização de Lina Bo Bardi relativamente a algumas expressões da cultura popular depõe sua própria história de vida e sua trajetória profissional. As referências a essas manifestações na sua obra são inúmeras: estão presentes nos pequenos ensaios que escreve, no trabalho de direção de revistas, nos projetos de arquitetura, no *design*, nas cenografias. Algumas exposições organizadas por ela, por reunir fato material artesanal de origem popular, ilustram este interesse ao longo de décadas de produção ¹.

O projeto de toda a vida de Lina Bo Bardi talvez pudesse resumir-se em tentar unificar dois mundos distintos do conhecimento: aquele próprio do saber leigo, que se adquire pela prática e pela tradição oral, e aquele referente ao conhecimento instruído, que tem seu lugar na academia. Assim, o erudito e o popular se mesclariam. Sinalizando nesta direção, converge grande parte da crítica realizada sobre seu trabalho, principalmente aquela elaborada por pessoas que a acompanharam de perto.

Segundo Flávio Motta, Lina via nos artefatos de uso cotidiano produzidos pela população, inclusive suas casas, a perfeição do cristal. Como resultados vitais de um trabalho elaborado com extrema precariedade de meios e abundância de idéias, poderiam comparar-se ao mito de Eros, filho das divindades Penia e Poros, representantes da penúria e da riqueza ².

Darcy Ribeiro também dá seu depoimento:

¹ Os próprios títulos das exposições sugerem a trilha percorrida: *Bahia* (1959), *Nordeste* (1963), *A mão do povo brasileiro* (1969); *Design no Brasil: história e realidade* (1982), *Mil brinquedos para a criança brasileira* (1982), *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (1984). Sobre o assunto, consultar: FERRAZ, Marcelo de Carvalho, coord. (1993) *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

² MOTTA, Flávio (1995). Depoimento dado a autora. São Paulo, dez. Procurou-se dar ao texto o entendimento transmitido por Flávio Motta, já que ele solicitou que o depoimento não fosse gravado; sendo, portanto, impossível transcrever sua fala.

*Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade. Poderíamos reinventar os talheres de comer, os pratos, a camisa de vestir, o sapato. Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito. O mundo do consumo como alguma coisa que tivesse ressonância em nosso coração. Lina era uma pessoa que ajudava a pensar nesse rumo, um prosperidade que fosse de todos, um beleza que fosse alcançável, atingível.*³

As observações de historiadores e críticos sobre o entrelaçamento da cultura popular com a obra de Lina Bo Bardi são comumente realizadas, tomando como marco seu primeiro período de permanência em Salvador, de 1958 a 1963⁴. Reserva-se ao episódio a responsabilidade de uma grande transformação no seu trabalho.

Bruno Zevi se refere ao período como um “salto”: “ [...] *da arte moderna, passa-se à arte popular, da cultura importada à documentação de produtos autóctones até então ignorados e ocultos*”⁵.

Para Marcelo Ferraz, a viagem a Salvador é o

[...] grande divisor de águas em sua vida: ela, que já havia se naturalizado brasileira em 1951, torna-se agora brasileiríssima de alma. Foi pioneira ao mergulhar fundo na produção popular dos objetos do dia-a-dia. Redescobre o Brasil para os brasileiros, ao resgatar e trazer a público a produção artesanal, ou pré-artesanal, como ela fazia questão de diferenciar. Lina via nisso uma condição excepcionalmente favorável ao

³RIBEIRO, Darcy apud SUZUKI, Marcelo, coord. (1994) *Tempos de grossura: o design no impasse*. Coleção Pontos sobre o Brasil. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, contra-capas.

⁴Em abril de 1958, Lina Bo Bardi viaja a Salvador para proferir uma conferência. Inicia seu período de permanência na cidade apenas em agosto do mesmo ano, mês em que ela começa a lecionar na Universidade. O ano de seu retorno para São Paulo é provavelmente 1963, pois é ela mesma quem se refere, em artigo, a uma estada de cinco anos no Nordeste.

⁵ZEVI, Bruno A arte dos pobres apavora os generais. In: TELLES, Sophia da Silva, coord. (1989-91) *Dossiê Lina Bo Bardi*, v. 1. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático. Inicialmente publicado na revista *Civilização Brasileira*, n.2 e no jornal *L'Espresso de Roma*, 14 de março de 1965.

*desenvolvimento de um design autóctone, original, moldado na medida do homem brasileiro para atender suas necessidades.*⁶

É certo que, em Salvador, o trabalho voltado para a cultura popular ganha dimensão e sai do âmbito mais restrito de divulgação em periódicos, como vinha sendo realizado até então. Sabe-se que, lá, Lina está totalmente voltada para pensar a inserção do artesanato como base para uma produção industrial moderna e nacional. É o momento em que, além de trazer a público as duas primeiras grandes exposições já referidas, ela organiza o Museu de Arte Popular no Solar do Unhão, com atividades de documentação e atividades voltadas para estudos técnicos.

Mas, as sementes desse trabalho foram lançadas muito tempo antes. Talvez, o forte caráter das atividades realizadas no seu período de permanência em Salvador, contemplado inclusive com uma publicação do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi⁷, obscureça todo um expressivo trabalho anterior dedicado ao assunto.

Parte deste trabalho é realizado no início dos anos 50, nas páginas da revista *Habitat*. Na direção da revista, Lina privilegia publicar inúmeras reportagens sobre a cultura material do homem do interior, do caçara, do índio. Documenta o vestuário, as jangadas, o trabalho em plumas, a cerâmica, entre muitos outros. Escreve também vários artigos dedicados à arquitetura popular, cuja autoria, por não estarem assinados, só recentemente se pode atribuir a ela.⁸

⁶ FERRAZ, Marcelo de Carvalho (1996) A poesia vital de Lina Bo Bardi. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, 8 dez., p.14.

⁷ SUZUKI (1994).

⁸ MOTTA (1995). Em seu depoimento este arquiteto afirma que os artigos sobre arquitetura popular publicados na revista *Habitat* no período em que a revista é dirigida por Lina Bo Bardi foram escritos por ela. Contribui para reforçar seu depoimento a existência de alguns italianismos nos textos, como, por exemplo: a grafia usada para a palavra "arquiteto", que, mesmo referindo-se a uma mulher, é usada no masculino; também a troca constante do h pelo a, no início de algumas palavras.

Concorre também para essa leitura o fato de permanecerem ainda praticamente desconhecidos o trabalho editorial e o conjunto de ensaios escritos durante o seu período de atividades na Itália, que contemplam significativamente a questão, ocupando inclusive um número inteiro da revista *Domus*.

A presente pesquisa se detém em verificar a inserção do tema da arquitetura popular na obra de Lina Bo Bardi nos anos anteriores a sua viagem e permanência em Salvador. Aborda mais especificamente o universo da habitação, denominada por ela de “espontânea”, “primitiva”, “mediterrânea”, “rural”, “popular”. Inclui, tanto o período de sua formação e seus primeiros anos de atividades profissionais em solo italiano, de 1939 a 1946, quanto a fase inicial de permanência no Brasil, quando ela reside em São Paulo, de 1946 a 1958.

O estudo se inicia com algumas **Notas biográficas** gerais, informações inéditas, ou que estavam sem sistematização, considerando que esse levantamento se tornou fundamental para compreenderem-se os caminhos percorridos pela Arquiteta, bem como sua personalidade.

Da vida na Itália, registram-se o ambiente familiar e a influência paterna no seu trabalho, os tempos de universidade em Roma, com a presença de alguns professores e colegas, e os trabalhos realizados em Milão. No Brasil, anotam-se algumas atividades iniciais ligadas ao Museu de Arte de São Paulo, Instituto de Arte Contemporânea, revista Habitat, além da experiência de ensino na FAU-USP e a viagem à Espanha, extremamente importante para o desenvolvimento deste estudo.

O núcleo central do trabalho se desenvolve com duas abordagens distintas para o tema da habitação popular: uma teórica, que se dedica aos escritos de Lina Bo Bardi, e outra prática, que se ocupa de dois projetos da Arquiteta.

Na primeira abordagem, capítulo I da Dissertação, “... **Entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva ...**”, realiza-se um levantamento inicial de conceitos. Os pequenos ensaios e o trabalho editorial de autoria de Lina Bo Bardi

divulgados nas revistas especializadas são utilizados como fonte documental. Nesse sentido, cumpre-se a tarefa primeira de elencar todas as publicações referentes ao período em estudo, inclusive aquelas inseridas em periódicos italianos inexistentes nos arquivos e bibliotecas nacionais.⁹

Na primeira parte do capítulo, **A casa moderna e a cabana primitiva**, explora-se o material publicado nas revistas *Grazia*, *Lo Stile*, *Domus* e *A*. Localizam-se também as influências que cruzam o percurso de Lina Bo Bardi, assim como os seus possíveis mestres durante o período de formação e de primeiras atividades profissionais em território italiano. Nessa etapa, percorrem-se os trabalhos de Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini, os de Giuseppe Pagano e o de Le Corbusier.

A vinda de Lina para o Brasil é acompanhada de um trabalho de levantamento semelhante, constituindo uma segunda parte do primeiro capítulo, **A visão do outro**, e uma segunda etapa da abordagem de seus escritos e de seu trabalho editorial, desta vez publicados, na sua grande maioria, na revista *Habitat*. Nessa fase, inevitavelmente insere-se a figura de Lúcio Costa.

Esse levantamento inicial de conceitos revela uma forte vinculação estabelecida com a construção de uma genealogia para a arquitetura moderna baseada na idéia da cabana primitiva. Para Lina Bo Bardi, a arquitetura popular dos tempos atuais é herdeira da arquitetura "primitiva", anterior à história e relativa a um momento original de fundação.

Em um segundo momento do estudo, voltado para a prática projetual de Lina Bo Bardi, com base nos desenhos de duas residências traçados pela Arquiteta, verifica-se a possível presença de alguns dos princípios, apontados por ela no seu trabalho teórico como inerentes à morada popular.

Assim, a Casa de Vidro constitui o segundo capítulo da Dissertação, intitulado **A Casa do Ar**. A narrativa que se desenvolve em torno do projeto está agrupada em três blocos principais, relativos aos princípios referidos acima. A saber: a poética do abrigo, o

⁹ Ver bibliografia de autoria de Lina Bo Bardi, anexada ao trabalho.

significado da geometria e a relação entre prancheta e canteiro. Constitui, cada um deles, uma parte do capítulo.

A residência Valéria Piacentini Cirell, *A Casa da Terra*, configura o terceiro e último capítulo do estudo e segue a mesma organização do anterior. Esses projetos são escolhidos principalmente por serem considerados representativos de duas tendências distintas no percurso projetual de Lina Bo Bardi. Enquanto uma casa é aérea e totalmente vidrada, a outra é colada ao chão, rústica e opaca. Pesa também na escolha o fato de serem os únicos projetos dentre aqueles do período em estudo, que saem da condição de desenho e são construídos, dispondo, por essa condição, de farto material documental.

Como documentação para apoiar essa etapa, recorre-se a fontes primárias: os *croquis*, as plantas de anteprojeto, de projeto executivo e de detalhamento desenhados por Lina Bo Bardi, suas declarações sobre cada uma das residências e as fotografias da época. Para trabalhar com os *croquis*, que não possuem nenhuma indicação de data ou de seriação, realiza-se a tarefa inicial de estabelecer-se uma primeira sequência entre eles, o que propicia uma possibilidade de entendimento do percurso projetual de Lina Bo Bardi, além da realização de um mapeamento de suas dúvidas, caracterizadas pelos avanços e recuos do projeto.

Pretende-se, ao construir essa trajetória de pesquisa, trazer a tona elementos de análise, influências e mananciais de inspiração, que possam contribuir para desvendar os princípios que guiam uma Arquiteta a qual, pela extrema personalidade de sua linguagem, é considerada por historiadores e críticos como “mestra de si mesma” e sua obra como impossível de se moldar a correntes arquitetônicas.¹⁰

Acreditamos que, do estudo da arquitetura “primitiva”, Lina retira algumas lições. **Entre o sublime e o telúrico** reúne algumas anotações conclusivas, ao estabelecer comparações

¹⁰ Sobre o assunto consultar MAHFUZ, Edson (1992) Poesia e Construção - a obra como paradigma da qualidade arquitetônica. *AU*, n.40, fev.-mar; e ROMANELLI, Marco (1993) Apresentação do artigo: Lina Bo Bardi, l'ultima lezione. *Domus*, n.753, out.

entre dois projetos tão contrastantes entre si, neles identificando semelhanças de procedimento.

Hoje, quando se reavaliam os caminhos do movimento moderno e se tentam estabelecer os laços dessa produção com a geografia e com a história, inevitavelmente vem à tona o debate sobre as manifestações específicas de uma cultura. Tratar essas questões implica muitas vezes em cair nos equívocos das interpretações regionalistas, que procuram ingenuamente resgatar materiais e soluções formais, isolar e valorizar características que possam ser consideradas próprias e exclusivas de um lugar. Nesse sentido, torna-se fundamental a contribuição de Lina Bo Bardi que busca, com os exemplos estudados, “avaliar as possibilidades criativas originais [...] conservando não as formas mas a estrutura profunda daquelas possibilidades”¹¹, identificando neles valores universais, para tomá-los não como modelos estanques, mas sim como fonte de inspiração.

Assim, a obra de Lina Bo Bardi aponta para novas possibilidades de leitura e se apresenta como contribuição que ilumina este fim de século.

¹¹ BARDI, Lina Bo apud SUZUKI (1994), p. 21.

Notas biográficas

[...] *So perfettamente di saper scrivere bene. I miei maestri sono Stendhal e Majakowskij. Il primo mi ha insegnato la concisione: quando annota di aver imparato a scrivere dai direttori del catasto edilizio francese e dagli estensori degli articoli del Codice Civile. Il secondo, invece, mi ha insegnato il ritmo, la fantasia del reale.*¹

Achillina Bo nasce em 5 de dezembro de 1914, em Roma. Ao seu nascimento, atribui uma causa telúrica. Narra que se recorda do grande terremoto de Avezzano, que acontecera quinze dias antes de sua vinda ao mundo². Suas lembranças, quando resgatadas na velhice, seguem os mesmos princípios de "concisão" e "fantasia" reconhecidos em sua escritura. Baseadas em acontecimentos reais, tendem a transformar fatos vividos em aventuras. "*[...] soddisfare il desiderio di 'creare' una bella vicenda, verosimile, più del vero*".³

Na sua infância, atravessa a Itália de mar a mar, frequenta paisagens de praia em Ostia e em Rimini. A meio caminho entre os mares, vive o clima das montanhas na propriedade de seu avô, em Abruzzo. Atravessa a fronteira com a França e desfruta das praias do Sul.

¹ BARDI, Lina Bo apud TENTORI, Francesco (1992) *Una Lettera da São Paulo - ritrattini del '900 italiano*. Florença, Facoltà di Architettura - Università degli Studi di Firenze, p.11. / Digitado /. O trabalho é resultante de uma entrevista realizada por Francesco Tentori com Lina Bo Bardi, em 1989, e relatada inicialmente em carta.

² TENTORI (1992) p.7. Na ocasião, Graziella Bo Valentineti contesta a veracidade das declarações sobre o nascimento da irmã, e Lina Bo Bardi responde, tecendo alguns comentários sobre a necessidade de fantasiar a vida cotidiana.

³³ TENTORI (1992) p. 4.

1. Rimini, 1928. Lina, a mãe e a irmã.

2. Lina Bo Bardi. Aquarela, 1925.

Curiosa, adquire nessas viagens o hábito de desenhar tudo o que lhe desperta o interesse⁴. Suas pinturas, que se realizam para conhecer o mundo que a cerca, o captam pleno de energia. Na maturidade, essa expressão "infantil" se mantém como característica dos seus desenhos. Para ela, a curiosidade e a possibilidade de se surpreender com as coisas do mundo, continuaria sempre a ser um princípio de vida, condição fundamental para o exercício da profissão de arquiteto.

Na sua casa, em Roma, o ambiente é afetuoso. Aprecia-se música, as crianças participam das conversas e são tratadas como adultos. Lina

⁴ FERRAZ, Marcelo de Carvalho (1994) Depoimento em Mesa Redonda. Ribeirão Preto, 8 jun. 1 fita cassete.

Bo tem oportunidade de cedo estabelecer contato com o mundo artístico. As atividades culturais são marcadas pela presença de um tio jornalista que se dedica à sua iniciação. Ele seleciona o que merece ser visto e leva-a, juntamente com a irmã e uma prima, todas as manhãs de domingo, para visitar algum Museu. Os prazerosos passeios educativos eram acompanhados de explicações que, às vezes, detinham-se pela manhã inteira em apenas um quadro. As tardes eram dedicadas a sessões de cinema e a espetáculos teatrais ⁵.

De personalidade extremamente carismática, Lina Bo exercia verdadeira fascinação sobre sua única irmã, mais nova: era independente, com maneiras próprias de agir e de pensar, mesmo quando brincava. Para Graziella Bo, Lina era o mundo: bonita e inteligente, pessoa dotada, como de tanto em tanto tempo nascia uma. ⁶

De hábitos desafiadores, a filha primogênita discordava das recomendações da mãe, Giovanna Grazia, pessoa refinada, excessivamente meiga e doce, criada em colégios de alta categoria. Ao sair de sua casa para se dirigir à escola, costumava trocar as roupas no caminho e vestir calças compridas:

[...] *Portavo i pedalini bianchi fino al ginocchio e sotto l'abito alla marinara: perché mia madre diceva che, sotto ai 17 anni, sono sguaiate le ragazze con le calze lunghe. Me le ero, però, comperate segretamente, e una volta, uscita di casa, me le misi per andare al liceo, il Mamiani. Ma per strada inciampai e caddi e, siccome pioveva, finii per infangarmi tutta. A casa fu interpretata come una punizione divina per la mia ribellione.* ⁷

O tio que introduz Lina Bo no mundo artístico e cultural é responsável também por despertar sua curiosidade sobre a figura de Pietro Maria Bardi, a quem chama de "louco" numa reunião familiar. É provavelmente o ano de 1931, ocasião da 2. Exposição do MIAR⁸, quando Pietro Maria Bardi expõe na sua *Galleria d'Arte di Roma* o *Tavolo degli orrori*, grande fotomontagem de obras de arquitetura, com acento fortemente crítico contra o tradicionalismo arquitetônico dominante na Itália. Bardi, articulador do movimento moderno na Itália, responsável inclusive pela ida de Le Corbusier ao País, trava luta política para colocar a arquitetura racionalista italiana no posto de arquitetura oficial do Estado. Lina Bo, com seus 17 anos, grava o incidente na memória e promete a si mesma não mais perder de vista aquela personagem, hábil criador de polêmicas.

Um segundo episódio, presenciado por Lina Bo na sua adolescência, tem a participação da personalidade forte de Pietro Maria Bardi, aumentando-lhe ainda mais o interesse por esse crítico e jornalista. Ela narra ironicamente o acontecido: naquele momento, é aluna do Liceu Artístico e testemunha o fato de alunos de arquitetura recém-formados solicitarem expor seus trabalhos na *Galleria d'Arte di Roma*. Diante de resposta negativa de Bardi, o pai de um dos formandos, iminente Ministro do Estado Fascista, intercede em favor do filho. Bardi, pressionado diretamente por Benito Mussolini, concede o espaço para a exposição, mas impede que os trabalhos sejam pendurados na parede: para não contaminá-la.

8 TENTORI (1992), p.7.

5 VALENTINETTI, Graziella Bo (1995) Depoimento dado à autora. São Paulo, dez. 2 fitas cassete.

6 VALENTINETTI (1995).

7 BARDI, Lina Bo apud TENTORI (1992), p.7.

profissão é considerada inasculina, de difícil acesso para mulheres: na sua turma são apenas duas. O curso tem duração mínima de cinco anos. Ela finaliza sua *tesi di laurea* em 1939, com 25 anos.

Muitos estrangeiros freqüentam a Universidade. Sabe-se, por relato de Lina Bo¹³, que os últimos anos antes do início da guerra são difíceis para os judeus, principalmente para os mais pobres. A lei racial permite apenas que os que já haviam ingressado em maio de 1938 continuem seus estudos. Na época, Marcello Piacentini consegue para o judeu Bruno Beer, seu colega de sala, bolsa de estudos na escola de Harvard (sob a direção de Walter Gropius) e Luigi Piccinato agiliza seu passaporte para que ele possa sair do País e se colocar a salvo.

Mas a Universidade, conquistada com determinação, contra a vontade da família, não corresponde às suas expectativas. Seus anseios de modernidade, consolidados em sua formação desde a adolescência, já constituem parte integrante de seu caráter e se frustram no ambiente acadêmico que encontra:

A tendência daquela faculdade, cujos reitores foram Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini se dirigia precipuamente para a indagação histórica: as disciplinas histórico-arquitetônicas eram consideradas mais importantes do que a Composição. O fato de ser Roma um dos centros da cultura clássica fazia com que os alunos, durante o biênio propedêutico dedicado às disciplinas: Historia dos Estílos [sic], Elementos de Composição, Relêvo [sic] dos Monumentos, aplicassem a maior parte de tempo do seu estudo ao relêvo [sic], bem como ao desenho do natural e à observação dos monumentos antigos.

No triênio de aplicação, a restauração dos monumentos, ensinada por Gustavo Giovannoni,

*adquiria proporções preponderantes com referência às outras disciplinas, bem como a História da Arte, ensinada no período propedêutico e desenvolvida especialmente no tocante à História da Arquitetura.*¹⁴

Muitos anos depois, já morando no Brasil, ao visitar as obras recém-concluídas da Catedral da Sé, em São Paulo, suas lembranças do cotidiano de estudante de arquitetura são ainda carregadas de sensações negativas, por tempos preciosos de juventude desperdiçados:

Dentro da catedral só pudemos olhar às pressas (...) mas apesar de toda essa pressa tivemos tempo de sentir com um gosto amargo, que vinha de longe, atmosferas conhecidas.

*Fundos dourados, bizantinescos; um 'quatrocento' cristalizado, 'stilizzato'; auras já esquecidas; tardes de universidade dedicadas a 'interpretar' Santo Apolinário de Ravena ou Monreale, a extrair inspirações nobres das formas 'clássicas' ou 'classicistas'. Tal atmosfera veio ao nosso encontro brutalmente, com o odor de Roma, de louro queimado, com o som de músicas militares ao longo do Tibre. Reconhecemos os ornatos falhados, o malôgro [sic] em dominar a matéria, aquele resultado adocicado, nauseabundo, insuportável de remastigação estilística que nos envenenara na universidade e nos impelira a abandoná-la [...]*¹⁵

Lina Bo Bardi reconhece apenas tardiamente o valor da Escola e de seus professores. Sua revolta contra uma instituição cujos ensinamentos são fortemente marcados pela tradição só se aplaca na maturidade. Aos 44 anos, quando começa a manusear projetos de intervenção em sítios históricos em Salvador declara:

[...] Roma [...] era in quegli anni una grande scuola di architettura.

14 BARDI, Lina Bo /195 //1957?/, p.1.

15 BARDI, Lina Bo (1954) A catedral. *Habitat*, n. 14, jan.-fev.

¹³ TENTORI (1992), p. 5-6.

4. Lina Bo. Nucleo assistenziale di maternità e infanzia. Trabalho de graduação, maquete. 1939.

[...] Mi accorsi, improvvisamente, a Bahia, di quanto a fondo avessi compreso i problemi delle antiche fabbriche attraverso le lezioni di restauro del mio maestro, Gustavo Giovannoni. Egli era 'bravo' dal punto de vista filologico, e la filologia è - del resto - ciò che più conta. Molti professori romani di allora erano molto bravi, non solo Giovannoni e Piacentini. Per esempio, valeva molto Vincenzo Fasolo, detto dagli studenti 'la méta sudante' perché era molto grasso e sudava in continuazione.

Erano bravi Foschini (Elementi di Composizione) e Del Debbio (Disegno dal vero). Era straordinario il professore di Meccanica Razionale, tale Silla, che veniva dalla Scuola di Guerra Aerea e dalla facoltà di Ingegneria.¹⁶

A tesi di laurea de Lina Bo, Nucleo assistenziale di maternità e infanzia, provoca polêmica entre os membros de sua banca. É inspirada em obra de programa similar de Luigi Piccinato e no Tuberculosário de

Paijmio de Alvar Aalto¹⁷. Seu projeto, concebido em concreto armado e vidro, está em dissonância com o estilo oficial da Escola de Roma:

[...] Era un bel lavoro; ma per la commisssione di laurea, pur a malincuore, si pose il problema di non scontentare le rigide direttive del Regime: il quale, allora, avrebbe voluto che tutta l'architettura fosse fatta coi mattoni dell'autarchia. Così mi confermarono solamente la 'media d'esame' che era di 108. 'Le consegno il diploma di laurea - mi disse Piacentini - se pure mai le servirà'. Alludeva al fatto che quella bella ragazza, che allora dovevo essere, secondo lui presto si sarebbe sposata, e non avrebbe più esercitato la professione di architetto.¹⁸

Sabe-se que o companheirismo que a une a Carlo Pagani nos primeiros anos de trabalho em Milão se inicia na Universidade. Carlo Pagani, com os estudos iniciados em Roma e transferidos para Milão, retorna a Roma no

¹⁷ TENTORI (1992), p. 6-7

¹⁸ BARDI, Lina Bo apud TENTORI (1992), p.7.

¹⁶ BARDI, Lina Bo apud TENTORI (1992), p.6.

quinto ano, finalizando aí seu curso ¹⁹. É colega de sala de Lina Bo e freqüenta assiduamente a sua casa. No primeiro semestre de 1939, ela o ajuda a terminar seu trabalho de graduação, de modo que ele vá antes dela a Milão, para tentar o estabelecimento profissional de ambos naquele ambiente de trabalho.²⁰

A formação racionalista de Lina Bo, segundo Carlo Pagani, consolida-se ainda nos tempos de Universidade. Essa formação deve ser atribuída a Le Corbusier, cujos livros, amplamente difundidos na Itália naqueles anos, são lidos por todos. Pagani releva a influência que pudesse ter sido exercida por Luigi Piccinato no ambiente romano. Para ele, Giuseppe Terragni seria o arquiteto italiano mais admirado, além de Ignazio Gardella. Quanto à Giò Ponti, embora fosse ele celebrado como modelo de atuação profissional, sua obra ficaria em segundo plano.²¹

Carlo Pagani considera Lina Bo uma mulher extremamente inteligente, com grande habilidade para o desenho. Capaz de, com poucos linhas, rapidamente definir os traços principais de qualquer pessoa ou objeto. Para ele, entretanto, seu temperamento difícil e

mesmo arrogante lhe causava certas dificuldades no ambiente profissional.²²

Graduada em novembro de 1939, Lina parte em seguida, para Milão. Age à revelia dos pais e em desacordo com os costumes da época. Sempre contra a corrente, desta vez sua decisão provoca uma verdadeira crise familiar. A princípio, ela se hospeda em hotel, o *Principe di Savoia*, depois vai morar em uma pensão com uma tia que é enviada a Milão para lhe fazer companhia.²³

Com a ajuda financeira de Enrico Bo, seu pai, Lina abre com Carlo Pagani escritório na Via Gesù n.12. Ao mesmo tempo que mantém seu próprio escritório, todos os dias se desloca para trabalhar no escritório de Giò Ponti.²⁴

Em virtude da tendência de 'nostalgia' estilístico-aulica, não só da Universidade, mas de todo o ambiente professoral romano, Lina Bo foi para Milão onde existia uma direção mais consoante aos desenvolvimentos da vida moderna, entrando, em 1940, para 'adquirir prática', no escritório do arquiteto Giò Ponti.

*A atividade do escritório Ponti que se estendia da construção de Montecatini à organização da Trienais de Artes Decorativas, bem como aos desenhos de móveis e rendas, e à redação de revistas, permitiu ao candidato entrar imediatamente em direto contato com os mais variados problemas da profissão.*²⁵

Textos, ilustrações e projetos de Lina Bo são publicados em revistas sob a direção de Giò Ponti: inicialmente, na revista *Domus* e *Beleza*; depois, na revista *Lo Stile*, também sob sua direção. Ponti, que havia sido

19 PAGANI, Carlo (1993) Alcune note riguardanti Carlo Pagani, 1933 - 1950. Milão, Arquivo pessoal de Carlo Pagani. Documento realizado por ocasião da elaboração da *tesi di laurea* de Francesco Sturlini. Ver STURLINI, Francesco (1992-93) *Lina Bo Bardi*. Florença, Università degli Studi di Firenze Facoltà di Architettura - Dipartimento di Storia e Restauro delle Strutture Architettoniche..

20 VALENTINETTI, Graziella Bo Valentinetti (1994) Depoimento dado à autora. São Paulo, agosto.

21 PAGANI, Carlo (1994) depoimento dado à autora. Milão, julho.

22 PAGANI (1994).

23 VALENTINETTI (1995)

24 VALENTINETTI (1994). Carlo Pagani afirma que o escritório da via Gesù foi aberto por ele, sem a participação de Lina Bo, no outono de 1939. Ver PAGANI (1993).

25 BARDI, Lina Bo /195 //1957? /, p. 1-2.

professor de Carlo Pagani e com ele mantinha estreito contato, sendo-lhe o introdutor no ambiente editorial, desempenha o mesmo papel em relação a Lina Bo.²⁶

É possível que o interesse apresentado por Lina Bo, nos seus trabalhos futuros, pelas questões do artesanato nasça, de alguma maneira, de seu exercício profissional junto a Giò Ponti. Ele é, na época, "líder do movimento pela valorização do artesanato italiano"²⁷ e desenvolve uma prática projetual fundada na herança da secessão vienense, que aproxima a arquitetura dos problemas do artesanato. Ponti, segundo Gregotti, realiza operação "*in architettura come nelle arti applicate facendo colare e trasformando 'all'italiana' il gusto di Hoffmann e del Wiener Werkstatte*".²⁸

Deflagrada a Guerra, toda a família de Lina Bo se transfere para Milão, passando a residir em apartamento de sua propriedade na *Piazza Meda*, para onde Lina também se transfere. É época de grandes problemas com a alimentação e a segurança. Sempre à espera de alarmes de bombardeios, todos costumavam dormir com roupas diurnas, para, o mais depressa possível alcançar os abrigos

26 Pagani afirma dificuldade de Giò Ponti no relacionamento com Lina. Segundo ele, Ponti a considerava difícil e arrogante. O depoimento se realiza em sentido contrário ao de Lina Bo e negando qualquer envolvimento dela com o escritório Ponti, inclusive qualquer relação profissional direta dela com o arquiteto. Conforme PAGANI (1994)

27 BARDI, Lina Bo apud FERRAZ (1993), p.9.

28 GREGOTTI, Vittorio (1976) *Milano e la cultura architettonica tra le due guerre*. In: PATETTA, Luciano; DANESI, Silvia (1976) *Il razionalismo e L'architettura in Italia durante il fascismo*. Coleção Documenti di Architettura. Milão, Electa p. 17-8.

antiaéreos.²⁹ São extremamente dramáticos os relatos de Lina Bo sobre esses tempos.³⁰

Enrico Bo, engenheiro de formação e dono de uma firma de construção em Roma, ao se deslocar para Milão, abandona em favor de uma dedicação total à pintura, a empresa que não ia bem financeiramente. Lina dá suporte ao trabalho do pai em diversas revistas nas quais ela mantém atividades, reproduzindo-lhe as pinturas e divulgando-lhe notas sobre as exposições³¹.

5. Exposição de Enrico Bo divulgada na revista A. 1946.

6. Exposição de Enrico Bo divulgada na revista *Habitat*. 1952.

Sabe-se que ele, por ter dedicado à filha atenção especial desde criança, tem forte influência sobre ela. Lina herda do pai sua maneira de olhar o mundo: o caráter lúdico e fantasioso, o humor, características presentes

29 VALENTINETTI (1995).

30 FERRAZ (1993), p. 10-1.

31 Mesmo depois de vir para o Brasil, Lina continua a promover o trabalho do pai. Realiza exposição de suas pinturas no MASP e as divulga na revista *Habitat*.

7. Enrico Bo. "Piazza Guglielmo Pepe". Pintura a óleo.

8. Lina Bo. "Melancia de verão". Aquarela. 1929.

nas pinturas realizadas por ele e refletidas também nos desenhos dela.³²

Os bombardeios muito freqüentes em Milão fazem com que a família resolva mudar-se para o campo, na região da Liguria. Lina Bo

³² MOTTA (1995).

permanece na cidade e, para que seu grande apartamento não fosse ocupado pelos desabrigados da Guerra, convida vários amigos, entre eles Carlo Pagani, para ali também se estabelecerem³³. Desse tempo, Lina Bo se recorda de vários episódios compartilhados com os amigos. São nostálgicas suas lembranças daquele apartamento batizado de *Pensione Eldorado*. As repercussões da movimentação intensa naquela 'hospedaria' chegam a Roma, de onde Pietro Maria Bardi lhe escreve, contando que se falava muito da casa de Lina.³⁴

Este período de trabalho de Lina Bo durante a Guerra se caracteriza, de 1940 a 1943, por uma grande produção de artigos e ilustrações para diversas publicações como: *Tempo*, *Cordelia*, *Grazia*, *Belezza*, *Vetrina*, *L'Illustrazione Italiana* e *Lo Stile*³⁵. Nas revistas *Lo Stile* e *Grazia* se encontra o maior volume desses trabalhos, grande parte realizada em parceria com Carlo Pagani. Lina Bo, pela sua extrema habilidade de desenhista, recebia muitos encargos para realizar ilustrações de contos, ensaios, calendários. Nelas, registra seu imaginário rico, sem deixar passar oportunidade de exercer a atividade crítica, para a qual lança mão, sempre que possível, da ironia.

O começo da guerra, logo depois da Trienal de 1940, à qual o candidato colaborara anonimamente na qualidade de assistente do arquiteto, colocou outros problemas: não se podia construir, e o campo da 'prática' se abandonava

³³ VALENTINETTI (1994).

³⁴ TENTORI (1992), p.8-10. É Rafaele Carrieri quem denomina o apartamento de Lina Bo Bardi de *Pensione Eldorado* e declara também intenção de sobre ele escrever um livro.

³⁵ Ver levantamento das publicações de autoria de Lina Bo Bardi nas referidas revistas, na bibliografia em anexo.

pelo de 'Teoria'; o arquiteto Lina Bo tinha um escritório profissional em Milão, mas o pequeno

9. Lina Bo. "Le cose che non si usano più". Ilustração de calendário. Revista *Beleza*. 1941.

número de encargos, que se haviam tornados problemáticos em virtude mesmo dos bombardeamentos aéreos a levou a explorar uma faculdade por ela exercida contemporaneamente com outro arquiteto coetâneo [sic] - que depois emigrou para a América do Norte - Saul Steinberg.

Os anos passados em cuidadosa análise dos monumentos antigos, ou seja a escola 'romana', permitiram ao candidato uma atividade no campo ilustrativo, com contínuas contribuições analítico-estilísticas.³⁶

O trabalho na revista *Grazia*, realizado em seção especial dedicada a casa, é destinado a um público amplo. O texto é assinado por Lina Bo e Carlo Pagani; as ilustrações apenas

por ela. São os primeiros desenhos de arquitetura de sua autoria conhecidos. Neles, mantém-se a vivacidade quase "infantil", referida anteriormente, como qualidade de seu trabalho.

10. Revista *Grazia*. 1941.

A revista *Lo Stile*, de publicação mensal, é voltada para assuntos de arquitetura, ambientação, *design* e arte. Editada por Garzanti Editore, em Milão, é criada para fazer frente ao domínio de mercado exercido por Gianni Mazzocchi, com as revistas *Domus* e *Casabella*. Nesse sentido, o projeto gráfico é mais elaborado, sendo introduzido inclusive o uso da cor³⁷. A revista é fundada em 1941, sai regularmente até o número 31, de julho de

37 Sobre o assunto, ver TENTORI, Francesco (1990) *P. M. Bardi - una biografia*. Milão, Mazzotta, p. 168 e 170 e TENTORI (1992), p. 4-5. Segundo o Autor, Ponti discordava da divisão de assuntos proposta pelo editor: para a *Domus*, destinavam-se os interiores e o mobiliário; para a *Casabella*, a arquitetura e o urbanismo.

36 BARDI, Lina Bo /195 / /1957?/, p.2.

1943, número no qual é anunciado o bombardeamento acontecido na sede. Apenas os números 32, 33 e 34 saem agrupados; depois desse incidente, a revista retoma sua publicação mensal e continua a ser editada sistematicamente até pouco tempo depois do final da Guerra. O arquiteto Giò Ponti é convidado a dirigi-la e se demite da direção da revista *Domus*, onde atuava desde 1928. Ponti permanece na direção até novembro de 1944 e em alguns números intercalados.³⁸

Durante o período de janeiro de 1941 a março de 1942, o arquiteto Carlo Pagani foi redator da publicação, tornando-se redator-chefe em abril de 1942 com a edição do n. 16, condição na qual permanece até o n. 30, quando se demite e deixa a revista. Lina Bo inicia sua colaboração com a revista desde seu primeiro número, de janeiro de 1941, comparecendo com artigos em números alternados até o n. 31, de junho de 1943. Ela permanece na revista depois do afastamento de Pagani e, no n.31, assina sozinha artigo sobre Luigi Piccinato. GIENLICA, pseudônimo que aparece como autoria de várias capas, é a junção de Gi, de Giò Ponti; En, de Enrico Bo; Li, de Lina Bo; Ca, de Carlo Pagani.³⁹

É na revista *Lo Stile* que se publica, da autoria de Lina Bo e Carlo Pagani, o projeto de ambientação realizado para o apartamento do irmão de Carlo Pagani em Milão. O projeto é o mais importante realizado pela dupla naqueles anos de guerra, o único que sai realmente da condição de desenho e é executado.⁴⁰

38 TENTORI (1990), p. 170.

39 PAGANI, Carlo (1994 a) Carta dirigida a Francesco Sturlini. /Letter/. Milão, Arquivo pessoal de Carlo Pagani.

40 PONTI, Giò (1942) Un arredamento a Milano. *Lo Stile*, n.21, p. 15-22, set.

11 e 12. Lina Bo e Carlo Pagani. Projeto de ambientação de apartamento em Milão. *Lo Stile*. 1942.

Pietro Maria Bardi, que colabora com a revista *Lo Stile* desde os primeiros números sendo encarregado dos assuntos de urbanismo e de pintura, está, na época, impossibilitado de assumir a autoria de seus artigos por problemas com a polícia política fascista⁴¹. Um incidente acontecido durante seu período de colaboração faz com que conheça Lina Bo. Ele havia emprestado uma ilustração de sua propriedade para ser publicada e tem o desenho devolvido pelos editores, pelo correio, danificado. Lina, há bastante tempo curiosa para conhecê-lo, vai a Roma com o pretexto de se desculpar em nome da direção da revista⁴².

Com a ocupação do Norte da Itália pelos alemães, os tempos de guerra se tornam ainda mais críticos, refletindo-se fortemente nas atividades profissionais. As principais revistas especializadas têm sua publicação suspensa ou são reduzidas a simples boletins informativos⁴³. Lina Bo perde seu escritório, completamente destruído no violento bombardeio de 13 de agosto de 1943. Aceita, então, passar do papel de simples colaboradora na revista *Domus*, para o posto de vice-diretora, trabalho que desenvolve também em colaboração com Carlo Pagani. Permanece no cargo durante todo o ano e, nesse tempo, registram-se incidentes com a polícia política de Mussolini por conta de um dos artigos publicados:

[...] Um artigo que escrevi (artigo crítico de arquitetura-urbanismo) no editorial da revista 'Domus', mereceu a atenção da Gestapo. Escapei por milagre... debaixo da terra.⁴⁴

41 TENTORI (1992), p.4.

42 PAGANI (1994).

43 BRUNETTI, Fabrizio (1986). *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*. Florença, Alinea, p. 68.

44 BARDI, Lina Bo apud FERRAZ (1993), p.11.

13. Lina Bo como vice-diretora da revista *Domus*. 1944.

É possível que o artigo referido por Lina Bo seja o pequeno texto publicado no n. 204 da *Domus* e intitulado *I mondi immaginari e i mondi reali*⁴⁵. Nele, ela critica fortemente os projetos alemães para construção de cidades subterrâneas:

Allegri ragazzi ! Le sognate avventure dell'adolescenza diverranno realtà ?

'Orza Pancroff'(1) mentre un profumo di pekari arrosto si spande nell'aria e brilla scintillante la Croce del Sud.

Palazzi di granito avanzano con le gallerie a stalattiti e le camere-caverne, finestre triangolari che guardano baie infestate da velieri corsari (navi da guerra, carri armati, aeroplani...). ingegneri che inventano tutto dal fiammifero all'ascensore; Cyrus

45 STURLINI (1992-3) .

Smith, Gedeone Spillet, negri, scimmie, capitani Servadac e luogotenenti Procopio, e pistacchi, tè di liane, brodi di tartaruga e di kanguro, e montagne, ripe, scogliere, e grotte, antri gallerie, città sotterranee, donne eterne, uomini misteriosi e sconosciuti con un occhio solo e tre piedi, alti tre metri quattro metri, alti trenta centimetri due centimetri, con elmi d'oro, drappaggi, draghi, abitanti paesi sconosciuti, su Marte su Venere sulla Luna.

'tutto bianco, Barbicane, tutto bianco.' (2)

Torna sulla terra, Michele Ardan, sulla terra che è grande e terribile dove c'è il sole caldo e la morte, dove gli uomini cercano disperatamente di non soffrire e di non morire, affrontando nella luce i loro più dolorosi problemi, soffrendone il peso umano e avvicinandosi sempre di più sempre di più alla soluzione, che non sarà d'ordine 'fisico' e non li ridurrà certo, come propongono i Signori della S.A.F.F.A. alla stregua di talpe e di lombrichi.⁴⁶

Com o afastamento de Giò Ponti da direção da revista *Domus* em 1939, o editor, Gianni Mazzocchi, assume o cargo⁴⁷. De 1941 a 1942, a co-direção é assumida por Giuseppe Pagano e Massimo Bontempelli; e, de 1942 a 1943, por Guglielmo Ulrich. Em janeiro de 1944, no n. 193, a revista passa a ser dirigida por Melchiorre Bega, que, impedido de exercer as atividades de direção por questões da Guerra, mantém o arquiteto Carlo Pagani efetivamente à frente da publicação. Apenas a partir do número 195, de março de 1944, o nome de Carlo Pagani aparece, como co-diretor, ao lado do nome de Lina Bo e embora Pagani afirme ter sido convidado para o cargo no verão de 1943 e assinarem a revista a partir de janeiro de 1944⁴⁸.

Pagani propõe a Mazzochi oferecer a co-direção da *Domus* a Lina Bo, que, por sua condição de mulher, teria menos problemas em transitar nos trens entre Milão e Bérgamo, para onde é transferida a sede da revista durante o período de ocupação⁴⁹. Pagani e Bo alternam-se entre as duas cidades até o final do ano, quando ele propõe ao editor o fechamento temporário da *Domus*, à espera de tempos melhores. *Domus* é publicada regularmente durante todo o ano de 1944, com exceção de duas apreensões⁵⁰, e mantém-se suspensa por todo o ano de 1945.

14. "Quaderni di Domus". Coleção dirigida por Lina Bo e Carlo Pagani. 1945.

Nesse período de trabalho junto a *Domus*, Lina Bo funda com Carlo Pagani a coleção *Quaderni di Domus*, dedicada aos problemas da casa moderna. Propõe-se a publicar os

⁴⁶ BARDI, Lina Bo (1944) I mondi imaginari e i mondi reali. *Domus*, n.204, p. 428, dez.

⁴⁷ TENTORI (1990), p. 168.

⁴⁸ No encarte do n. 192 da revista *Domus* está anotado a mão, como sendo a co-direção deste número

responsabilidade da dupla Lina Bo e Carlo Pagani, com letra provavelmente da própria arquiteta.

⁴⁹ PAGANI (1993).

⁵⁰ As suspensões referidas por Carlo Pagani não foram localizadas.

melhores exemplos, italianos e estrangeiros, de mobiliário e equipamento dos últimos quinze anos. Consideram as respostas técnicas, como a produção em série, mais importantes que a procura estética. Com números temáticos específicos, a publicação dá impulso a atividades de pesquisa no campo do desenho industrial e do artesanato.⁵¹

O envolvimento de Lina Bo com a organização nascida antes do fim da ocupação nazi-fascista do País e, no pós-Guerra, tornada a mais importante associação dos arquitetos milaneses, o *Movimento Studi Architettura - MSA*, reafirma mais uma vez a postura da profissional em favor da arquitetura moderna. A organização, com suas origens vinculadas à arquitetura racionalista do entre-Guerras, propõe, no pós-Guerra uma retomada dos caminhos interrompidos pelos conflitos. Sob o comando de Ernesto Nathan Rogers, a entidade lombarda se mantém todo o tempo afastada da *Associazione per l'architettura organica - APAO*, a despeito das inúmeras tentativas, realizadas pelo grupo romano, comandado por Bruno Zevi⁵², de unificação de atividades.

*Reconstituído [sic] o escritório profissional, Lina Bo, em 1944, nele organizou reuniões de arquitetos modernos milaneses, para estudar os fundamentos da nova organização profissional; a sociedade dos arquitetos Associados se transformou, aí, no M.S.A. (Movimento Studi Architettura) sociedade ainda hoje importantíssima na Itália.*⁵³

Terminada a Guerra, Lina Bo funda a revista *A*, idealizada junto com Carlo Pagani e Raffaello Carrieri. A revista com a inserção de Bruno Zevi no comitê de redação, justificada pela

necessidade de dar um caráter nacional ao periódico, ampliando-se o âmbito milanês de sua divulgação⁵⁴. Publicada quinzenalmente pela *Editoriale Domus*, de Milão, *A* é a primeira revista de arquitetura impressa em papel jornal, sem capa dura. Destina-se não só a arquitetos, mas ao grande público. Pretende difundir amplamente o problema da habitação e do urbanismo no período da reconstrução. É fundada em período de grande efervescência na área editorial na Itália.⁵⁵

[...] *Poucos dias após o armistício, junto a um repórter e um fotógrafo, realizei uma reportagem nas zonas tocadas pela guerra. Viajei recolhendo dados em toda a Itália. Sentíamos que era preciso fazer alguma coisa para tirar a arquitetura do pântano. Começamos a pensar, então, sobre uma revista ou um jornal que estivesse ao alcance de todos e que pautasse sobre os erros típicos dos italianos... Levar o problema da arquitetura ao viver de cada um, de modo que cada um pudesse chegar a se dar conta da casa na qual deveria viver, da fábrica onde deveria trabalhar, das ruas onde deveria caminhar.*⁵⁶

A revista *A* sai pela primeira vez em fevereiro de 1946. No número 7, o subtítulo da revista - *attualità, architettura, abitazione e arte* - transforma-se em *cultura della vita*. Os tons polêmicos assumidos pela publicação perturbam a revista *Domus* e serão a causa do seu fechamento poucos meses depois de iniciada sua edição. A tiragem era crescente e o último número, de julho de 1946, estava esgotado. O pretexto usado pelos "chocados" editores para o encerramento das atividades foi, segundo depoimento de Carlo Pagani,

54 PAGANI (1993).

55 Sobre o assunto ver os estudos de BRUNETTI (1986), p.68.

56 BARDI, Lina Bo apud FERRAZ (1993), p.11.

51 BARDI, Lina Bo /195 //1957?/.

52 Para aprofundamento do tema, ver BRUNETTI (1986).

53 BARDI, Lina Bo /195 //1957?/, p.3.

15 e 16. Revista A. 1946. Direção: Lina Bo, Carlo Pagani e Bruno Zevi.

o retorno de Lina Bo para Roma e o de Bruno Zevi para os Estados Unidos.⁵⁷

Fortemente envolvida no debate público sobre a reconstrução do País, Lina Bo participa, em Milão, de uma reunião preparatória, onde os profissionais presentes decidem que, sob os auspícios do *Consiglio Nazionale delle Ricerche-CNR*, organizariam o *Primo Convegno Nazionale per la Ricostruzione Edilizia*⁵⁸. Entre os demais participantes encontram-se Lodovico Belgiojoso, Piero Bottoni, Cesare Chiodi, Irenio Diotallevi, Ignazio Gardella, Enrico Peressutti e Gino Pollini. Três meses após essa data, no congresso nacional da entidade, realizado em dezembro de 1945, com participação de, pelo menos, 800 interessados, Lina Bo é a única mulher a fazer pronunciamento. Por sua condição, é a única que tem autorização para ler seu depoimento⁵⁹. Na intervenção, Lina Bo discorre sobre a necessidade de divulgar e ampliar o debate sobre a habitação para as bases da população:

[...] *Pensiamo che riusciremo a creare questa coscienza sociale, sia pure rimanendo nella visuale del nostro settore, attraverso la comprensione l'amore per la casa. Forse, ricominciando a distruggere la psicosi della rinuncia, facendo capire ai contadini che siedono al sole fuori delle loro misere case che esistono case chiare pulite dove il lavoro si svolge più sereno e la vita più serena; così gli operai dei sobborghi, le donne e gli uomini specie dei paesi meridionali per i quali la casa è un antro scuro, una tana con una porta che li allontana dal sole. Occorre creare una coscienza per quella che è alla base di ogni civiltà: la casa dell' 'uomo.'*⁶⁰

57 PAGANI, Carlo (1993).

58 BRUNETTI (1986), p.194-5.

59 PAGANI (1994).

60 BARDI, Lina Bo (1945) La propaganda per la costruzione. In *ATTI del convegno per la ricostruzione*

No imediato pós-Guerra, Lina Bo trabalha na seção de arquitetura do jornal *Milano Sera*. Sabe-se que, com esse encargo, ela realiza diversas viagens para documentar a situação das áreas do país destruídas pela Guerra ⁶¹. Na época, ela é também encarregada pela firma *RIMA* de realizar uma pesquisa sobre o artesanato italiano, a fim de organizar-se uma exposição ⁶². Viaja novamente por toda a Itália e, como resultado, organiza, no *Palazzo dell'Arte*, uma mostra de tecidos para cortinas e estofamentos. É provavelmente seu último trabalho em território natal. Sobre a montagem da exposição, matéria publicada na revista *Domus* afirma "*il sicuro gusto raggiunto dalla nostra produzione artigiana [...] dimostrano la volontà di ripresa, la fantasia e l'amore al lavoro degli artigiani italiani*" ⁶³.

17. Lina Bo em uma viagem realizada pela Itália no pós-Guerra.

edilizia. Milão, s.ed. Na citação, Lina Bo usa a expressão *casa dell' uomo*, termo usado por Le Corbusier e título do livro desse Autor publicado três anos antes.

61 FERRAZ. (1993), p.31

62 BARDI, Lina Bo / 195 // 1957?/, p.3-4.

63 DOMUS (1946) Al palazzo dell'Arte - stoffe. Milão, n. 213, set.

18. Lina Bo. Exposição de tecidos. Milão. 1946.

Lina Bo casa-se com Pietro Maria Bardi, que apenas em San Marino obtém anulação do seu primeiro casamento. Seu encantamento por aquele personagem, iniciado na

adolescência, mantém-se intacto muitos anos depois:

[...] admirado desde menina-soquete no tempo do Liceu Artístico de Roma. Pietro era importante, moderno, promovia as artes, era o maior jornalista italiano. Namoramos, casamos.⁶⁴

19. Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Casamento. 1946.

Depois da intensa atuação crítica e jornalística que lhe permite realizar inúmeras viagens por toda a Itália e manter contato estreito com a realidade do País, Lina Bo se declara desiludida. Para ela, a cultura italiana está destrozada. As possibilidades de reconstruí-la, estão cada vez mais distantes, principalmente depois da tomada do poder pela Democracia Cristã. Por sua vez, Pietro Maria Bardi não deseja submeter a juízo sua atuação profissional realizada no período do fascismo, como é a prática da época, e correr o risco de ter seus direitos de exercer as atividades de jornalista e crítico cassadas⁶⁵. O casal decide-se por abandonar a Itália.

Bardi já conhecia o Brasil. No início da década de 30, quando realiza viagem de volta a Itália, depois de promover em Buenos Aires

64 BARDI, Lina Bo apud FERRAZ (1993), p. 12.

65 PAGANI (1994). Sobre o assunto ver também MARIANI, Riccardo (1989) *Razionalismo e architettura moderna* - Storia di una polemica. Milão, Comunità, p. 49.

uma exposição sobre a arquitetura racionalista italiana, seu navio faz escala em solo brasileiro⁶⁶. Para Lina Bo Bardi, é o livro de Philip Goodwin, *Brazil Builds*, conhecido desde a Itália, que a introduz no universo brasileiro.⁶⁷

20. Viagem à América do Sul. 1946.

O casal, em lua-de-mel, embarca no porto de Nápoles, em cruzeiro destinado a aportar em diversos países da América do Sul. Chega ao Brasil em 1946. Eles trazem consigo, a bordo do navio Almirante Jaceguay, carga preciosa de obras de arte e mobiliário, exemplares originais, raríssimos, e reproduções de gravuras pertencentes às primeiras tiragens.

66 O ano da viagem de Bardi é uma polêmica. Para Fernando Morais, conforme MORAIS, Fernando (1994) *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras. p.476, a data é 1936. Para STURLINI (1992-93), p.10, a data é 1934. Para Olívia Fernandes de Oliveira, a data é 1933, conforme OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (1994) *Hacia Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado). Programa de master: "Historia, arte, arquitectura, ciudad". Universidad Politecnica de Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Departamento de Composición Arquitectónica, Sección de Historia, p. 21.

67 FERRAZ (1993), p.12.

Pretendem fazer dessa bagagem fonte de renda provisória até encontrar atividade fixa.⁶⁸

Permanecem no Rio até maio de 1947, onde organizam algumas exposições com as obras de sua propriedade. Na mostra de pintura italiana realizada no saguão do prédio do Ministério de Educação e Saúde, Pietro Maria Bardi é apresentado àquele que Lina Bo considera sua alma gêmea: Assis Chateaubriand. Bardi tinha conhecimento da vontade de Chateaubriand de montar uma galeria. Motivados pelo convite recebido para organizar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo, tomam a decisão de permanecer no Brasil.⁶⁹

Lina Bo Bardi nunca se arrependeria da decisão tomada. Em 1951, naturaliza-se brasileira. Em diversos depoimentos demonstra verdadeira paixão pelo País. Acredita que, por sua condição de estrangeira, possui uma posição privilegiada para perceber a verdadeira vocação da nação.⁷⁰

Sempre pronta a opinar sobre tudo, Lina Bo fatalmente coleciona no Brasil, títulos como "difícil", "encrenqueira", "populista", "contra tudo e contra todos", "brigona" e "intransigente"⁷¹. Senhora de um "carisma por vezes pesado", faz soar freqüentemente seus "não-categóricos". Acreditamos que a conjunção de contrastes de sua personalidade, "extremamente dura" e ao mesmo tempo capaz de "grande ternura", sua grande "capacidade de conquistar tudo e todos" e

"conseguir com que qualquer um fizesse o que ela queria"⁷² lhe possibilita abrir caminhos pioneiros no Brasil. Desbravadora, encontra nesse território que escolhe como seu, um campo aberto para suas realizações.

Fortalecida com as experiências vividas na Itália, onde conseguiu sobreviver a uma guerra por cinco anos, e com inúmeras idéias acumuladas e impossibilitadas de concretização, dá um exemplo de "vontade", de "disciplina para o trabalho"⁷³. Na terra de Macunaíma, ela será seu *"esatto oposto... Lui, pigro e senza nessun carattere; lei, senza nessuna pigrizia e con molti caratteri."*⁷⁴. Nos dez primeiros anos desde de sua chegada, participa ativamente da fundação e das atividades do Museu de Arte de São Paulo, do Studio d'arte Palma, da revista Habitat, do Instituto de Arte Contemporânea; ministra aulas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Lança as bases de atividades que continuarão por muito tempo.

O período no MASP é de intenso trabalho. Lina Bo Bardi faz parte de um pequeno grupo de colaboradores, entre eles Flávio Motta, os quais sob a coordenação de Pietro Maria Bardi, dão suporte às diversas atividades divulgadoras do Museu: um programa semanal na televisão, uma coluna no Diário de Notícias, preparação de cerimônias para receber cada nova obra doada e recepções para as personalidades importantes em visita ao Museu. Mas, ela nunca deixa de ver no seu trabalho um cunho didático:

Entendemos com essas palavras não somente a atividade de 'Ensino' mas, num sentido mais

68 TENTORI (1992), p.3.

69 MORAIS (1994), p. 476.

70 TENTORI (1992). O assunto é tratado na segunda parte do primeiro capítulo desta dissertação, intitulada *A visão do outro*.

71 FERRAZ, Marcelo de Carvalho (s.d.) Saudades do futuro. Musa não museóloga. *Revista do MASP*, n.2, p.35.

72 VALENTINETTI, Cláudio M. (s.d.) Saudades do futuro. Magia. *Revista do MASP*, n.2, p.30 e 32.

73 Idem..

74 SAMBONET, Roberto apud STURLINI (1992-93) p. 24.

amplo, ou seja, qualquer atividade de divulgação cultural.⁷⁵

Em dezembro de 1950, quando a revista *Habitat* é fundada, Lina Bo Bardi assume sua direção. Nos números 10, 11, 12 e 13, Flávio Motta a substitui. Nesse período, de um ano, ela se afasta para acompanhar a apresentação do acervo do Museu de Arte de São Paulo no exterior. Submeter as obras de arte ao crivo de especialistas internacionais foi a maneira encontrada por Pietro Maria Bardi de aplacar a polêmica criada a respeito da autenticidade dos quadros da coleção. A exposição inicia a turnê no *Musée de l'Orangerie*, faz enorme sucesso e recebe novos convites. Segue para a Bélgica, a Itália, a Holanda e a Inglaterra.⁷⁶

21. Lina Bo e Pietro Maria Bardi durante montagem de exposição no *Musée de L'Orangerie*. 1953.

De volta ao Brasil, Lina Bo Bardi retoma a direção da *Habitat* por apenas dois números, o 14 e o 15. Nesses números, a direção é dividida com Pietro Maria Bardi. A periodicidade da publicação, até então trimestral, torna-se bimestral. Alegando falta de tempo devida às constantes viagens, o casal se afasta definitivamente do cargo. A estabilidade da revista — tendo já *Habitat* cumprido seu papel de dar impulso à criação

de outras revistas — é o argumento usado para o desligamento.⁷⁷

Muitas reuniões de trabalho para elaboração da revista *Habitat* foram realizados na casa de Flávio Motta. Estendem-se pela madrugada adentro. Alguns colaboradores escrevem artigos pelos outros, várias pessoas assinam sob o mesmo pseudônimo. Diante do enorme volume de trabalho, a autoria personalizada dos artigos é relegada para segundo plano, torna-se prioridade conseguir colocar os números em circulação.⁷⁸

No início de 1951, cria-se, nas dependências do MASP, uma escola de desenho industrial: o Instituto de Arte Contemporânea - IAC. O curso dá inicialmente aos alunos uma formação cultural ampla, para promover em seguida, a realização de projetos de equipamentos destinados à indústria, trabalhos em programação visual, fotografia, publicidade e cinema. Pretende-se uma aproximação com a produção industrial brasileira.

Inspirado no *Institute of Design* de Chicago, fundado por Gropius e Moholy Nagy em 1937⁷⁹, essa filiação faz com que os criadores do Instituto sejam chamados, no Brasil, de “bauhausinhos”⁸⁰. Lina Bo Bardi faz parte da congregação e do corpo docente. Desempenha a função de professora da disciplina Elementos da Arquitetura, ao lado de Pietro Maria Bardi (*História da arte*), Jacob

77 HABITAT (1954) /Editorial/ n.15.

78 MOTTA (1995).

79 RUCHTI, Jacob (1951) Instituto de Arte Contemporânea. *Habitat*, n.3, abr.-jun.

80 ACAYABA, Marlene Milan (1995) *Branco e preto - uma história do design brasileiro nos anos 50*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. p.36-41.

75 BARDI, Lina Bo /195 //1957?/, p.9.

76 MORAIS (1994), p. 584.

22. Aula de ensino de modelos. Instituto de Arte Contemporânea.

23. Trabalhos dos alunos da disciplina de Composição sob orientação de Jacob Ruchti.

Ruchti (Composição), Oswaldo Bratke (Conhecimento de materiais e processos técnicos), Roberto Sambonet (Desenho à mão livre e pintura) e A. Osler (Geometria descritiva). Suas aulas são voltadas para a análise e crítica de obras de arquitetura moderna, trabalho que realiza a partir das pranchas de desenho dos projetos, as quais costumava afixar nas paredes. Os projetos de Oswaldo Bratke são comumente selecionados para este fim.⁸¹

Em 1955, afastada da *Habitat*, Lina Bo Bardi passa a dedicar-se ao ensino da disciplina Composição Decorativa III, ministrada aos alunos do quinto ano, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. No programa que elabora para a matéria, acrescenta o sub-título: arquitetura de interiores -- desenho industrial.

Ali, ela permanece até agosto de 1956, quando pede afastamento de quatro meses para realizar viagem de estudos à Itália e à França. Deseja preparar-se para concurso de professor catedrático, na vaga que se abrirá com a mudança do regimento provisório da Faculdade de Arquitetura, momento no qual deverá ser abolida a disciplina sob seu encargo. Jacob Ruchti, seu colega de ensino no IAC, será seu substituto.

Em janeiro de 1957, Lina Bo Bardi retorna ao Brasil. Problemas com a documentação requerida, especificamente com seu diploma, perdido no bombardeamento de seu escritório em Milão, obrigam-na a entrar com mandato de segurança para garantir sua participação no concurso⁸². Ela prepara a tese *Contribuição*

81 HOSSAKA (1994), Depoimento dado à autora. São Paulo.

82 Documentação pertencente ao Arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. São Paulo.

24 e 25. Lina Bo Bardi. Esquema de aula para a disciplina Composição Decorativa III. 1956.

propedêutica ao ensino de teoria da arquitetura. Sobre o programa do concurso comenta:

*Ecco l'Edital (per la forma in cui è stato redatto bisognerebbe aggiungere... M-rda, cioè ... Gerda); una é lo stile untuoso ufficiale; pazienza; [...]*⁸³

Arquivado junto aos seus papéis relativos ao ensino na FAU, encontra-se ainda o programa da disciplina Teoria da Arquitetura, que deveria ser ministrada como curso de extensão universitária. É provavelmente o programa que teria usado, caso se tivesse tornado professora da disciplina (anexo).

Sabe-se que, durante a viagem realizada à Europa, em período de afastamento da FAU, Lina Bo visita a Espanha, viaja pelo interior do País e passa por Barcelona, onde conhece a obra de Antonio Gaudi.

Nos primeiros anos de vida no Brasil, Lina Bo Bardi realiza alguns projetos. São desse período a sua residência no Morumbi, denominada Casa de Vidro; a instalação da Feira de Agricultura Paulista, erguida no Parque de Água Branca; o projeto para o edifício Taba-Guaianases, desenvolvido juntamente com Pier Luigi Nervi; alguns estudos de casas e de espaços públicos; o estudo do Museu de São Vicente; o novo prédio para o Museu de Arte de São Paulo e a casa Valéria Piacentini Cirell. Dessa relação, são construídas, no período, a Casa de Vidro e a casa Valéria Piacentini Cirell. A construção do MASP seria iniciada uma década depois.

Lina Bo tem como característica de sua maneira de trabalhar a procura de uma conjugação entre a teoria e a prática em todas as atividades que realiza. É a modo que ela escolhe para realizar sua síntese artística própria

83 BARDI, Lina Bo (s.d.) /Letter/. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

26,27,28 e 29. Lina Bo Bardi em visita à obra de Antonio Gaudí. 1956.

diante do mundo. Síntese que, se torna clara, quando a Arquiteta define a palavra “estética”:

O termo “estética” adotado para caracterizar este [sic] curso, não deve ser entendido no sentido tradicional, como “filosofia da arte”, mas como uma síntese de teoria e prática, incluindo, pois, não somente as ideias [sic] que, no decorrer da história [sic], em seus vários [sic] períodos, vigoraram com referência à arte, mas também a própria [sic] ‘História da arte’ e evidentemente a história [sic] em geral, em seus vários [sic] aspectos, como, digamos, história da cultura [sic], já que a história

[sic] da arte separada das teorias que lhe correspondem, ou estas teorias em si sem a concretização histórica [sic] da atividade artística [sic], representariam uma abstração avulsa da continuidade histórica [sic] e destituída [sic] de interesse atual.⁸⁴

84 BARDI, Lina Bo (s.d., a) Programa de curso de extensão universitária. São Paulo. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

30, 31, 32 e 33. Lina Bo Bardi em visita ao interior da Espanha. 1956.

Em agosto de 1958, depois de realizar o projeto da casa Valéria Piacentini Cirell, que é de junho do mesmo ano⁸⁵, Lina Bo Bardi desloca-se para Salvador para ensinar Teoria da Arquitetura. Sabe-se que, em abril ela ministra uma conferência naquela cidade, ocasião na qual provavelmente recebe convite para voltar. Abre-se, com esta viagem, uma

nova etapa de seu trabalho, vinculada em grande parte, como já foi referido, ao *design* baseado no artesanato popular. Pela densidade das experiências vividas, o período merece estudo específico e cuidadoso.⁸⁶

⁸⁵ Encontra-se no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi uma das pranchas do projeto, com a data de junho de 1958, a mesma encontrada no orçamento realizado para a construção.

⁸⁶ Sobre o trabalho de Lina Bo Bardi neste período consultar RISÉRIO, Antonio (1995) *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Sabe-se que atualmente Olivia Fernandes de Oliveira, realiza tese de doutorado sobre o trabalho de Lina Bo Bardi em Salvador.

"... ENTRE A CONSCIÊNCIA DA TÉCNICA, A ESPONTANEIDADE
E O ARDOR DA ARTE PRIMITIVA ..."

.....
A casa moderna e a cabana primitiva

.....
A v i s ã o d o o u t r o
.....

Fomos visitar uma mulher, que trabalhava numa olaria perto de Em'boy para constatar como essa pessoa do povo tivesse sido por necessidade ao mesmo tempo: arquiteto [sic], proprietária, jardineira, pintora e quantas outras cousas precisem para realizar uma bela casa. Eis a casa que fotografamos em seus aspectos principais, com tôda [sic] serenidade e confessamos, com muita comoção. A senhora de Em'boy construiu sua casa com sete mil cruzeiros. É tôda [sic] em tijolos, que ela mesma fabricou, deixados à vista, as janelas foram escolhidas de uma obra em demolição, as telhas foram compradas a prestação, assim como o pequeno terreno cercado por um canavial. Para o interno cujas paredes são também de tijolos à vista, essa senhora fêz móveis de madeira tôca [sic], usando tábuas de caixotes: uma maravilha de proporções, e o gôsto [sic] natural da gente do campo fortemente contribuiu para aconselhar beleza, racionalidade e inteligência. A pintura, verde ervilha muito claro, é de vez em quando alegrada por uma simples decoração de fôlhas, armoniosamente [sic] dispostas. Visitamos nossa amiga uma manhã de domingo, acompanhados por Cassio, o pintor do folclore de Em'boy: ele estava com seus parentes, todos cuidadosamente vestidos como é o uso dos camponêses [sic] nos dias de festa; as crianças bem penteadas [sic], corriam alegres, no jardim e na horta. Nossa anfitriã nos mostrou seu trabalho com natureza, com a modéstia própria de quem opera bem e com consciência. Passamos assim do pequeno terraço enfeitado com gerânio e hortências [sic], à cozinha que é ao mesmo tempo sala de estar. Observamos toalhinhas bordadas sob latas de conserva pintadas, e imagens sacras em pequenas molduras que foram encontradas quem sabe onde, e tudo nos se afigurava arrumado, preciso, bem medido, certo, no próprio lugar. Em seguida a senhora nos mostrou seu dormitório: a cama era uma maca e havia uma mala pendurada à parede, sôbre a mesma; em cima da cômoda estavam dispostos os objetos para a 'toilette' primitiva da senhora; um pequeno tapete no chão; uma cortina à janela e outra que servia de porta.

Sáímos para ver a horta, as flôres [sic] do jardim, o pequeno córrego que beira o terreno. Eis a casa de sete mil cruzeiros; e eis um abraço em nome das pessoas que acreditam na humanidade dessa mulher do povo, uma das tantas anônimas que colocamos ao lugar de honra, como uma simpaticíssima dama.¹

¹ HABITAT (1951) Casas de 7 mil cruzeiros. n.3, abr.-jun., p. 4. Depoimento de Flávio Motta afirma a autoria de Lina Bo Bardi dos textos sobre arquitetura popular, publicados na revista *Habitat*, entre os números 1 e 15. Para reforçar tal depoimento em relação à autoria desse texto específico, contribui a grafia da palavra "arquiteto", que, mesmo referindo-se a um mulher, é usada no masculino, como é o costume de Lina Bo Bardi, bem como a grafia da palavra "armoniosamente" na qual troca o *h* pelo *a*, erro comum a italianos, presente em outros textos assinados por ela.

A casa moderna e a cabana primitiva

34. Lina Bo. Guache, 1926.

35. Lina Bo. Aquarela, 1925.

Com 11 anos, Lina Bo pinta suas primeiras aquarelas. Nessas bucólicas paisagens, cenas contornadas pela imaginação e fantasia de menina, registra-se uma arquitetura que se erige solitária no campo: pequenas casas rústicas, com cobertura de palha, rodeadas por árvores. São trabalhos que depõem sobre as primeiras arquiteturas observadas, casas comuns de pessoas simples, que se tornarão um dos

principais centros de interesse de seus estudos no futuro.

A partir de 1941, o forte interesse de Lina Bo pela arquitetura anônima, resultado de uma tradição constituída lentamente pelos homens, evidencia-se nos ensaios que escreve para revistas italianas.

Os seus primeiros trabalhos jornalísticos sobre o tema são publicados inicialmente na revista *Grazia*. Ela, na época com 27 anos, e Carlo Pagani são responsáveis por uma seção semanal, dedicada a casa. Em um dos artigos que assinam ², a atenção dos Autores se volta para a "arquitetura menor" das cidades italianas. Fazem pequenas sugestões para ocupação de espaços característicos de algumas regiões do País: *loggette* do *Lazio*, da *Campania* e da *Calabria*; *terrazze* que olham o mar da *Bordighera*; janelas da *Toscana*; casinhas napolitanas de volume puro e de branco calcinado. Janelas, *terrazze* e *loggette* são tratados como lugares de contemplação. Nos reduzidos textos complementares aos desenhos eles se referem: "[...] *alla vivacità di colore della natura* [...] *la calma suggestiva della campagna romana*". ³

O enfoque na tradição regional italiana é retomado em artigo — *Tende e cabine*⁴ — na revista *Lo Stile*, ainda no mesmo ano. Lina Bo e Carlo Pagani projetam abrigos desmontáveis para praia, concebidos como frutos da observação da paisagem natural e da paisagem construída da costa mediterrânea. São miniaturas que reproduzem modelos de casas

² BARDI, Lina Bo; PAGANI, Carlo (1941) *Nelle vacanze d'estate semplicità e tradizione nelle vostre case*. *Grazia*, p.31-3.

³, Idem, p.31.

⁴ BARDI, Lina Bo; PAGANI, Carlo (1941a) *Tende e cabine*. *Lo Stile*, n.7, jun, p.40-1.

36 e 37. Artigos de Lina Bo e Carlo Pagani nas revistas *Grazia* e *Lo Stile*. 1941.

sólidas. Pergolados, varandas, janelas e cores, são os elementos resgatados como tradicionais. Escrevem:

[...] le tre cabine sono ispirate a tre provincie italiane: Liguria, Lazio, Sicilia. La prima in alto, ispirata all'architettura delle coste liguri, [...] La cabina alla romana è dipinta completamente a paesaggi della campagna laziale ed ha sul davanti un pergolato. [...] La cabina alla siciliana ha i colori dei carretti siciliani: bianco rosso giallo e verde, ed ha lateralmente una verandina coperta. [...] Pensate alla vivacità di una spiaggia piena di coloratissime cabine, ispirate all'architettura, alle tradizioni locali, e quanto più allegre sarebbero, invece delle interminabili teorie color terra gialla, e sangue di bue.⁵

Lina Bo, apenas recém-formada, revela um modo de observar a arquitetura atento às construções próprias de algumas regiões de seu País e aos vínculos que são estabelecidos entre

essas edificações e a paisagem. Ela traz, de sua formação acadêmica e do ambiente cultural da Itália, a atenção para uma arquitetura que filtra e reflete o ambiente em torno, que soma em uma única obra olhares milenares, assumindo estatuto de produção coletiva.

Essa atenção voltada para os problemas da cultura e da história permeia de um modo geral o trabalho dos arquitetos naquele momento, na Itália. É uma característica da modernidade desse País; aí, mais do que em outros lugares, essa discussão torna-se explícita⁶. Com a nação unificada tardiamente, os arquitetos

⁶ Neste sentido a situação italiana mantém semelhanças com a brasileira. Mas, o debate sobre a questão da identidade nos dois países tem origem e motivação diversas. No Brasil, por ser um país novo, resultado de um processo de colonização, surge a necessidade de eleger uma tradição que seja validada como nacional. Para a Itália, é a unificação dos territórios que motiva as discussões. Sobre a questão brasileira consultar MARTINS,

⁵ BARDI, Lina Bo; PAGANI (1941a) p.40.

38 e 39. Giò Ponti. *Villa Marchesano*, Bordighera, 1937-1938; e Giò Ponti e Bernard Rudofsky. *Casette-stanza di un albergo ideale per le isole del Tirreno e della Dalmazia*. 1938.

preocupam-se em encontrar uma proposta de modernidade permeada pelas tradições locais.

A arquitetura vernacular torna-se, assim, base de pesquisas que se caracterizam pela necessidade de encontrar-se um estilo adequado para a época, uma linguagem moderna com raízes na cultura castiça. Diversas são as maneiras de apropriação desta tradição entendida como

40 e 41. Edwin Cerio, "*Il Rosaio*", Anacapri; e interior da casa villaggio, publicado na *Architettura i Arti Decorative*. 1929.

pura; ela abre caminhos no Novecento e no Razionalismo.

*All the important leaders of the various modern movements designed modern vernacular buildings even if they did not make the vernacular the central point of their argument.*⁷

As mais significativas revistas de arquitetura da época — *Architettura i Arti Decorative*, *Casabella*, *Domus*. e *Quadrante* — marcaram o debate, assumindo posições diferenciadas; aliás, se algumas realmente se definiram por uma tendência, todas elegeram, como motivo de reflexões, a arquitetura considerada própria da região.

Carlos Alberto Ferreira (1992) Identidade nacional e Estado no projeto modernista. *Óculum*, n.2, set.

⁷ ETLIN, Richard A. (1991) *Modernism in italian architecture, 1890-1940*. Cambridge, MIT Press, p. 151.

FONTI DELLA MODERNA

Poiché viva è sempre fra il pubblico la discussione sui caratteri della nuova Architettura, ci piace presentare due esempi di case moderne, delle quali è stato rifiutato lo schema disegnativo, a dimostrare come « nuovissime » forme, quelle che il pubblico

peso attratto definisce « moderne », per essere più precise « tedesche », hanno pure radici da noi, nella chiara « serena » mostrata tradizione e della logica funzionale di questi esempi sono lo sviluppo. Queste fotografie e questi disegni dicono, più di

42 e 43. Michelucci. *Fonti della moderna architettura italiana*. Publicado na *Domus*. 1932.

Na passagem do século XIX para o século XX, os arquitetos na Itália são encorajados por Alfredo Melani a seguir o exemplo do estilo *Queen Anne* ou *Free Classical* da Inglaterra que, baseado em tradições locais, realiza uma arquitetura moderna e nacional ao mesmo tempo. Na época, os valores da arquitetura vernacular inglesa são divulgados primeiramente por Paul Sédille em artigos na *Gazette des Beaux-Arts*, reunidos no livro *L'architecture anglaise*, e pelo trabalho de Hermann Muthesius, com a publicação, em 1904, na Alemanha, do livro *Das englische Haus*⁸. É destinado à burguesia emergente o vasto repertório de residências que Hermann Muthesius registra em minuciosa documentação. Ele celebra em seu livro a funcionalidade e adequação dos exemplares

ARCHITETTURA ITALIANA

qualunque commento, in quale errore si cada condannando delle costruzioni che differiscono dalle antiche o comunque da quelle generalmente accettate ed ammirate soltanto per la sostituzione della terrazza.

elemento antichissimo, elemento mediterraneo, (in molti casi più pratico) al tetto e per un maggiore nitore o senso di pulizia che dir si voglia, che tanto offende gli amatori del vecchio ad ogni costo.

GIORGIO NERI

arquitetônicos, dos ambientes e do mobiliário à vida e ao caráter do homem inglês. Com a intenção de apontar novos caminhos para o trabalho dos arquitetos, ele retira, do estudo das habitações, tipos tradicionalmente consagrados pelo uso.⁹

A arquitetura em destaque é principalmente tratada como símbolo de uma determinada cultura e de um determinado lugar. Muitos dos caminhos trilhados pelos arquitetos estão fortemente permeados por esta necessidade de formular uma proposta moderna e nacional ao mesmo tempo. Nesse sentido, deve ser entendido o interesse da *Roman Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura* pelas idéias

⁸ ETLIN (1991), p.130.

⁹ MUTHESIUS, Hermann *The english house*. s. n. t.

de Camillo Sitte, pelo movimento cidade-jardim e pela arquitetura vernacular.¹⁰

Marcello Piacentini e Gustavo Giovannoni, professores de Lina Bo Bardi e diretores da Faculdade de Arquitetura na época de estudante da Arquiteta, iniciam seus trabalhos profissionais nas primeiras décadas do século, tratando de temas de preservação e restauração de monumentos em Roma, ligados à *Roman Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*. São anos de demolição de tecidos urbanos históricos, quando a cidade antiga é rasgada, para possibilitar o escoamento de tráfego e propiciar melhores condições de higiene.

Na prática de reforma urbana realizada pelos dois arquitetos, a modificação da paisagem citadina existente é proposta, tomando-se em consideração seus aspectos estéticos, além daqueles de circulação e saneamento referidos. Defende-se a preservação dos monumentos associados aos conjuntos urbanos onde estão inseridos. Apenas algumas demolições, as mínimas necessárias, devem realizar-se, para possibilitar a leitura do sítio como uma unidade orgânica. Mas, a ambiência do lugar da qual é parte fundamental a arquitetura menor deve ser mantida. Assim, essa arquitetura de "fundo", "neutra", que permite ao monumento sobressair-se no todo, torna-se objeto de interesse e pesquisa.

Nos lugares demolidos, criam-se pequenas praças, espaços de luz e verde para o convívio. Os novos edifícios a serem construídos devem ter os mesmos valores daquela arquitetura anônima que circunda os monumentos. Este "moderno vernacular" proposto por Giovannoni e Piacentini, colocado a meio caminho entre o *revival* dos estilos e a *avant-garde* arquitetônica,

44. Marcello Piacentini. Desenho proposto para o centro de Bolonha. 1917.

é uma apropriação da forma dos edifícios do Renascimento e do Barroco, despojados em suas geometrias simples, preservados do excesso de ornamentos. Assim, a forma é entendida como substrato que permanece através da evolução de vários estilos¹¹. Gustavo Giovannoni esclarece:

*E nelle nuove costruzioni dovrebbe essersi il massimo rispetto all'ambiente, che coincide col criterio della massima semplicità di linee architettoniche. Quando è possibile, si continuino i motivi delle parti rimaste di uno stesso edificio; ma negli elementi nuovi, niente facciate pseudo-medioevali, come niente facciate 'alla moda', niente ornati artificiosi in stucco, ma possibilmente mostre di porte e di finestre in pietra. Se non si sa creare un'Arte nuova ambientata, si ricorra alle forme semplici, più vicine a noi, del Rinascimento; il folklorismo si espliciti non in camuffature architettoniche, ma in elementi, come balconi, loggiati, tipi di ringhiere, cassettoni per piante, ecc.*¹²

Essa teoria de projeto, a qual tem na restauração seu ponto de partida e sua adaptação ao meio urbano possibilitada pela entrada das teorias de Camillo Sitte na Itália, dá a Piacentini e

¹¹ ETLIN (1991), p.124, 125, 127 e 128.

¹² GIOVANNONI, Gustavo (1931) *Vecchie città ed edilizia nuova*. Turim, Unione Tipografica - Editrice Torinese, p. 254.

¹⁰ ETLIN (1991), p. 102.

45. Marcello Piacentini. Edifício de apartamentos. Viale Liegi, Roma, 1922.

Giovannoni a possibilidade de unir o vernacular ao pitoresco. Trabalham os "edifícios colocados de uma maneira sensível uns em relação aos outros e em relação à paisagem em torno" ¹³. Buscam, segundo palavras de Piacentini, uma atmosfera de "variedade, derivada do movimento de massas, da viva e caprichosa natureza do edifício, da alternância de pórticos, loggias, balcões e jardins" ¹⁴. Posicionam-se contra a geometria nas realizações urbanas, pela recusa que ela faz do "senso do lugar" e do "charme da região", e contra os grandes blocos cúbicos de edifícios na arquitetura ¹⁵. Tomam, para constituir seu vocabulário arquitetônico, principalmente a partir dos anos 20, elementos isolados dessa arquitetura, como os ensolarados *terrazze*, as *loggias*, as pérgolas, os balcões e os jardins, além de materiais como a pedra e o estuque rústico.

46 e 47. Gustavo Giovannoni. Povoado em Abruzzo. 1917.

A "*architettura minore*" é tratada por Giovannoni como fonte de rejuvenescimento da arquitetura ¹⁶. Ele promove, junto a Marcello Piacentini, com o suporte da *Roman Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura*, através da revista *Architettura e Arti Decorative*, da qual são editores, e da publicação de livro em dois volumes, intitulado *Architettura minore in Italia*, intensa divulgação no País da arquitetura vernacular italiana e de outros países. Piacentini traz para conhecimento do público o estilo "missões", a casa e o *cottage* inglês, a arquitetura rústica da Rússia e da Bulgária. Atuam ativamente também na promoção de algumas exposições sobre o tema, como a da *Cinquantennale Romana*, a da *Monza Biennale* e a *Esposizione Italiana d'Arte Decorativa e Popolare*, em Estocolmo. ¹⁷

Esses dois arquitetos transportam para o cotidiano de ensino dentro da Universidade as experiências adquiridas ao longo desses anos de

¹³ ETLIN (1991). p. 105, 107, 116 e 131.

¹⁴ ETLIN (1991), p. 125.

¹⁵ GIOVANNONI, Gustavo apud ETLIN (1991), p. 114.

¹⁶ ETLIN (1991), p. 131.

¹⁷ ETLIN (1991), p. 138.

trabalhos profissionais. Introduzem, como parte do programa do curso da *Scuola di Architettura di Roma*, o estudo da "arquitetura menor" italiana. Na época, exige-se de alunos como Lina Bo a dedicação de grande parte do seu tempo ao estudo e observação dos monumentos, segundo a orientação que Gustavo Giovannoni explicita:

[...] e nei bozzetti di taccuino rimane incancellabile il ricordo ed il significato dei nostri monumenti, da quelli ben noti a quelli disperse nelle lontane provincie, dalle opere auliche a quelle modeste che formano la cosiddetta architettura minore, in cui vive tenacemente, più che nelle prime, il carattere ambientale proprio della Nazione, o della regione o della città.¹⁸

Mas Lina Bo, a despeito da forte presença dos mestres, escolhe caminho diverso. Em 1943, quando começa a colaborar com a revista *Domus*, sua atenção desloca-se da "arquitetura menor" das pequenas cidades italianas, registrada nos dois artigos de 1941, para a arquitetura rural. Descobre a casa mediterrânea e lhe confere o estatuto da mais "espontânea" das formas de arquitetura¹⁹. Escreve:

[...] L'indagine realistica del mondo moderno, distruttrice di ogni superficialità, di ogni preconconcetto, di ogni decorativismo, ha riportato l'architettura al rapporto SUOLO CLIMA AMBIENTE VITA, rapporto che, con meraviglioso primitivismo vediamo scaturire dalla più spontanea delle forme d'architettura: l'architettura rurale. Della corrispondenza perfetta di questa architettura con l'ambiente nel quale la vita dell'uomo si sviluppa, abbiamo in tutto il mondo esempi, primo fra tutti

18 GIOVANNONI, Gustavo (1932) Ordinamenti didattici ed istituzioni accessorie. In: CREMONESE, Paolo, ed. (1932) *La scuola di architettura di Roma*. Roma, p.14-5.

19 Para um tratamento mais detalhado da idéia de casa mediterrânea em Le Corbusier, ver: LE CORBUSIER et la méditerranée (1987) Marselha, Éditions Parenthèses - Musées de Marseille.

48. Lina Bo. Ilustração de artigo publicado na *Domus*. 1943.

quello della casa mediterranea, pura, perfettamente aderente al suolo e al paesaggio, coerente alla vita che vi si svolge.²⁰

Essa arquitetura de pedra e terra tomada como exemplo no texto é celebrada por sua unidade indissolúvel com o solo. São construções artesanais de contornos diversos, cônicos, cúbicos ou escalonados, moldadas pelos cortes e alisamentos realizados rudimentarmente. Constituídas por pequenas partes somadas de materiais irregulares, por cores e por tons sutis e foscos próprios dos estados brutos, caracterizam uma arquitetura de massas densas, quase como

20 BARDI, Lina Bo (1943) Architettura e natura - la casa nel paesaggio. *Domus*, n.191, p.464, nov.

49. Lina Bo. Ilustração de artigo publicado na revista *Domus*. 1943.

grutas erguidas na terra. Conformam topografias criadas pelas mãos do homem.

Na observação da arquitetura de seu tempo, Lina Bo encontra características essenciais a serem resgatadas nos exemplares mais simples. Recua séculos e, também em edificações realizadas por povos muito antigos, aponta para essas marcas inconfundíveis. Sua apropriação da história e do passado se faz a partir de necessidades do presente.²¹

Para ela, a arquitetura de pedra não é a única, aquela primeira das primeiras que deve ser celebrada como origem, como parecem querer mostrar as ilustrações do artigo. Nesse sentido, ela não compactua com a tese do padre Carlo Lodoli, para quem a construção em pedra dá início à história da arquitetura. Lina Bo, para solidificar as fundações de sua construção de modernidade, lança mão também da cabana de

ramos do abade Laugier²². No seu entendimento, formas ou materiais não são definidores. Essas arquiteturas primeiras não se excluem como ponto de partida. Declara:

*L'istinto primordiale del riparo che ispirò le capanne di paglia e rami, i rifugi a cono, a cubo in massicci blocchi di pietra si ritrova oggi, attraverso una evoluzione profonda, nelle architetture di case che, se pur rispondenti alle severe leggi di funzionalità ed essenzialità dell'architettura moderna, conservano sempre la 'purezza' delle forme spontanee e primordiali dalle quali derivano: quel conservare ancora nella pietra regolarizzata, nel legno lavorato quel senso di 'puro' di 'naturale' che le fa attaccate, radicate alla terra dove sono nate, fuse con la natura, immerse in quel paesaggio.*²³

A ida de Lina Bo ao passado é uma volta às origens, ao homem primitivo, que se conduz pela necessidade de abrigar-se do sol, da chuva e dos ventos. Ela resgata uma maneira instintiva de construir, uma sensibilidade constante que permeia homens de todas as épocas e de todos os lugares. Descobre um elemento que se conserva através do tempo. Os recursos naturais, as culturas, podem mudar, mas não o procedimento essencial ao construir o abrigo. Nesse sentido, sua compreensão do problema, extrapola limites de territórios e abarca uma condição de universalidade. Pretende vencer o tempo e as situações contingentes, tendo, nessas mesmas condições, seu ponto de partida para reflexão.

Ela não propõe um retorno nostálgico a um modo de habitar próprio de um estado "rousseauuniano" do homem, um homem virtuoso e apaziguado com a natureza. A referência à cabana primitiva é apenas teórica. Ela constrói ponte entre o passado e o futuro,

²¹ Sobre o assunto, observar o conceito de "presente histórico", desenvolvido por Lina em seu trabalho em SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Uma aula de arquitetura. *Projeto*, n. 133, p. 105. Consultar também FERRAZ (1993).

²² Sobre o assunto consultar RYKWERT, Joseph (1975) *La casa de Adán en el paradiso*. Barcelona, Gustavo Gili, p.60.

²³ BARDI, Lina Bo (1943), p. 464.

entre o tradicional e o moderno, com amálgamas descobertas na pulsão da vida no interior dos abrigos.

*L'architettura moderna ha portato al giusto rapporto di TECNICA ESTETICA FUNZIONE quel complesso organismo che è la casa, e ne ha stabilito lo stretto legame con la terra, la vita, il lavoro dell'uomo. Monti, boschi, mari, fiumi, rocce, prati e campi sono i fattori determinanti la forma della casa; il sole, il clima, i venti ne determinano la posizione, la terra circostante, offre il materiale per la sua costruzione; la casa nasce così legata alla terra profondamente, le sue proporzioni sono dettate da una costante, il metro dell'uomo e ininterrottamente, con profonda armonia, vi fluisce la sua vita.*²⁴

Lina Bo quer resgatar, como referência para a modernidade, uma arquitetura que se pretende natural, uma segunda natureza criada pelas mãos do homem. Um produto resultado de uma razão original que ainda não se separa da intuição²⁵. Pretende, desse modo, declarar que a natureza do próprio homem, quando se expressa em necessidades primordiais, que não são simplesmente físicas mas também espirituais, inclui uma noção de adequação e de ordem.

Acreditamos que os princípios que guiam o trabalho de Lina Bo, resumidos principalmente nos valores estéticos e morais da funcionalidade, são os mesmos que definiram os caminhos seguidos por Giuseppe Pagano na Itália. A necessidade de criar uma genealogia para a arquitetura moderna, a partir da cabana primitiva, permeia também fortemente os escritos do arquiteto.

²⁴ BARDI, Lina Bo (1943), p.464.

²⁵ Observar coincidência de seu entendimento sobre o instinto como uma idéia de razão inata, presente em Le Corbusier e em Laugier. Consultar: RYKWERT (1975), p. 58.

50 e 51. Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel. Galeria da Mostra de arquitetura rural na VI Trienal de Milão. 1936.

Lina é ainda estudante de arquitetura em Roma, nos meados do curso, quando, por ocasião da VI Triennale di Architettura, monta-se em Milão a Mostra di Architettura Rurale, organizada por Giuseppe Pagano e G. Daniel. A Trienal de 36, considerada por alguns críticos como o ponto culminante da experiência racionalista italiana, abriga em suas salas duas outras exposições, além da mostra de arquitetura rural: uma dedicada a casa e seu mobiliário e outra sobre o urbanismo e os planos reguladores.

Essa exposição, que contempla as edificações da bacia do mediterrâneo, coloca em evidência a "verdadeira" tradição espontânea com modelos "anonimi, collettive e perfezionabili". Divide, na sua organização, a arquitetura rural em tipos formais dos "pagliai às grandes casas, dos loggiati às escadas

52. Giuseppe Pagano. Fotografia.

53. Giuseppe Pagano. Fotografia.

externas, das lareiras às cancelas em madeira²⁶.

Giuseppe Pagano, que desenvolve sólido trabalho de crítica e de divulgação da arquitetura racionalista na Itália, aliado a

²⁶ CIUCCI, Giorgio (1989) *Gli architetti e il fascismo, architettura e città, 1922-1944*. Turim, Einaudi, p.162.

Edoardo Persico na direção da revista *Casabella*, inicia suas atividades de fotógrafo motivado pelas necessidades da Exposição cujos preparativos iniciam-se, quando ele, sob os auspícios da *Triennale de Milano*, solicita a todos os *soprintendenti* da Itália que enviem registros da arquitetura e dos agrupamentos urbanos de suas regiões, no interior. Diante de respostas evasivas, nas quais se afirma a inexistência de boa arquitetura para fotografar naqueles campos, Pagano decide, ele mesmo, sair à caça de "impressões vivas", "vagabundear" por toda a Itália, "dormir na sombra das colônias de Segesta", "navegar nas cadeiras negras de uma gôndola". Afirma que essa atitude não diminui sua "consciência de arquiteto moderno"²⁷.

Na época, muitos arquitetos partem em viagens pelo interior da Itália e tomam a realidade cotidiana de seus conterrâneos como fonte de reflexão²⁸. Acreditam na pureza do homem do campo, preservado dos males da cultura urbana. Pagano escreve:

A poco a poco, quasi portato dalla generosa onestà della fotografia, mi sono avvicinato a una Italia non ancora scoperta. Una Italia lontana dalla retorica e dall' esibizione, una Italia che è fatta di orizzonti rurali ed eroici, di strani contrasti, di rivelazioni piene di moderne risonanze, di povertà coraggiose, di dignitosi ritagli. Una Italia di poche parole, fatta di paesaggi ricchi d'inesauribile fantasia plastica: l'Italia provinciale e rude, che da lievito al mio temperamento moderno assai più delle accademie e dei compromessi delle grandi città ... tutta l'Italia

²⁷ PAGANO, Giuseppe (1947) Un cacciatore d'immagini. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna, org.(1947) *Giuseppe Pagano Pogatschnig - architetture e scritti*. Milão, Domus, p. 68.

²⁸ Conforme BRUNA, Paulo (1993) aula ministrada na disciplina História da arquitetura e do urbanismo modernos. São Paulo, FAU - USP. Ele se refere às viagens dos arquitetos pelo interior da Espanha e de Portugal, além da Itália.

minore e quella rurale è ancora a mia disposizione: magnifico pretesto per nuove indagini fotografiche."²⁹

Giuseppe Pagano torna públicos os primeiros resultados de suas reflexões sobre o tema, ao divulgar ensaio veiculado primeiramente na revista *Casabella*, em 1935³⁰. Esse mesmo artigo constará como parte do livro *Architettura rurale italiana*, lançado por ocasião da instalação da Mostra. Nele, Pagano elege um passado e um presente dignos da modernidade. Propõe o refazer de uma cadeia da história, rompida em seus elos intermediários pela prática da arquitetura "estilística"³¹. Resgata uma arquitetura utilitária que se conserva através do tempo, se as "condições climáticas", os "hábitos de vida" e as "condições econômicas" não mudam. A ela atribui a categoria de "*immenso dizionario della logica costrutiva*".

Nos seus escritos, Pagano adota a expressão "maravilhoso primitivismo", utilizada antes depois por Lina para tratar o tema. Ele estabelece vínculos entre os conceitos de *utilità, tecnica, forma e estetica*, enquanto Lina o faz, usando praticamente os mesmos termos: *funzione, tecnica, estetica*³².

[...] *Lo stesso desiderio di voler conoscere e dimostrare come i rapporti tra utilità, tecnica, forma*

*ed estetica non sieno invenzioni recenti ma soltanto recenti rivelazioni originate da un bisogno etico di chiarezza e di onestà, ci fanno superare ogni ritegno nel ricercare una dimostrazione storicamente documentata dei rapporti intercorsi tra l'architettura dei libri di storia e il soddisfacimento delle più semplici e meno vanitose necessità costruttive realizzate dall'uomo, con uno spirito di meraviglioso "primitivismo".*³³

Giuseppe Pagano identifica os arquétipos da boa arquitetura na cabana de palha, no *trullo* ou no *iglu*. Não nas formas singulares, mas no instinto que as construiu. Essa arquitetura é, para ele, um reservatório de "*energia edilizia*" que se conserva até o presente. O *pagliaio*, que, no seu entendimento, é uma fase intermediária entre o *trullo* e a cabana de madeira e palha dos pastores, sobrevive ainda hoje em algumas regiões da Itália, como prova de vitalidade.³⁴

A relação entre as idéias de Pagano e as teorias sobre as primeiras casas do homem é apontada por Danesi.³⁵

[...] *La stessa mostra dell'architettura rurale composta di fotografie in parte da lui stesso scattate può essere considerata anche un replica intesa ad aggiustare il tiro in materia di 'genealogia' del Razionalismo; oltre ad enunciazioni, a cui forse non era estranea la lettura di Laugier, di derivazione dell'architettura dalla capanna col tetto di paglia.*

De Fusco identifica, nas idéias de Giuseppe Pagano, a compreensão da concepção de gosto associado a um determinado período histórico, como ela é desenvolvida por Lionello Venturi

²⁹ PAGANO (1947), p. 68.

³⁰ PAGANO, Giuseppe (1935) Documenti di architettura rurale. In: ALBINI; PALANTI; CASTELLI (1947).

³¹ Sobre o assunto verificar coincidência dessa postura com a que Lúcio Costa assumirá no Brasil em 1936 e em 1938 em: COSTA, Lúcio (1936)(1954) Razões da nova arquitetura. In: CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DA ARQUITETURA. Faculdade de Arquitetura. *Estudos e artigos de Lúcio Costa*. Porto Alegre, p. 23-32. /Mimeografado/ e COSTA, Lúcio (1938)(1954) Documentação necessária. In: CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DA ARQUITETURA (1954).

³² Ver citação da p. 40 e 42.

³³ PAGANO (1947), p. 95.

³⁴ Idem, p.95.

³⁵ DANESI, Silvia (1976) Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - Mediterraneità e purismo. In: DANESI; PATTETA (1976).

em seu livro de 1926, *Il gusto dei primitivi*³⁶. Declara De Fusco:

*O interesse de Pagano pela chamada arquitectura espontânea contém diversos factores da sua obra crítica e polémica. Nesse tipo de construção ele verifica a existência desse 'orgulho na modéstia' de que falava Venturi em relação à arquitectura racional. A partir dela estabelece uma analogia entre a construção rural e a arquitectura moderna devido ao carácter abstracto-geométrico desta, entendido num sentido não formalista, contrapondo esta tradição popular nacional à retórica da tradição palaciana*³⁷.

Ele acolhe ainda para sua crítica as palavras de Giulia Veronesi sobre o trabalho de Pagano:

*[...] Procurando na racionalidade da arquitectura espontânea o seu valor universal, ele abala o conceito de 'mediterraneidade' das novas formas, conceito que servia aos jovens arquitectos racionalistas e a Bardi para fazer entrar enganadoramente na 'tradição italiana' a mais recente teoria europeia da arquitectura.*³⁸

Em 1944, ao assumir a direcção da revista *Domus* juntamente com Carlo Pagani, Lina Bo publica extenso material sobre a genealogia da casa moderna. No primeiro número sob a direcção da dupla, o editorial explicita a existência dessa concepção de habitação na arquitetura mediterrânea do *trullo*, com passagens na morada de ciganos, adaptada em uma carroça ou no abrigo de mendigos construído na cidade com sobras de materiais³⁹. A edificação de concreto e vidro (projeto de Luigi Figini) e a casa pré-fabricada com materiais industriais leves (proposta de Ludwig

³⁶ VENTURI, Lionello (1926)(1972) *Il gusto dei primitivi*. Turim, Einaudi.

³⁷ DE FUSCO, Renato (1976) *La idea de arquitectura: historia de la critica desde Viollet Le Duc a Persico*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 255.

³⁸ Idem, p.255.

³⁹ DOMUS (1944) /Editorial/. Milão, n.195, p. 76.

54. Ilustração de editorial da revista *Domus*, primeiro número dirigido por Lina Bo e Carlo Pagani.

Hilberseimer e outros arquitetos para Berlim) possuem, na visão da revista, os mesmos princípios das primeiras formas de habitação.

Aos três primeiros exemplos, é associado o caráter de espontaneidade e domesticidade das soluções encontradas: o gesto carinhoso do indivíduo que, com detalhes do trato diário, organiza e enriquece estes espaços, acrescentando-lhes pequenas marcas da vida e transformando essas habitações em lares.

Na passagem do pequeno barracão, executado com sobras de madeira, para a casa de concreto e vidro, existe uma ruptura de continuidade, aquela entre casas de pessoas simples e casas de arquitetos. As últimas não são frutos de uma arquitetura intuitiva, uma arquitetura "sem planejamento", são projetos realizados por homens instruídos. Ao sugerir a apropriação, não dos resultados formais dessa arquitetura, mas do procedimento adequado adotado pelo homem comum, Lina Bo tenta recuperar, para a esfera de seu trabalho, a vitalidade, a energia dessa arquitetura anônima e coletiva. Para ela, casas de arquitetos devem ter o mesmo calor de casas de gente comum ⁴⁰:

Ma se diciamo casa pensiamo oggi alla casa essenziale, nata alla protezione dalla intemperie, dagli eccessi della natura e degli uomini: e in questo senso è casa la grotta, la capanna di rami, la baracca di latte vuote, e il carrozzone da zingari. Casa è una porzione di spazio, tagliato, isolato, riparato: uno spazio fatto reale pronto a consolare e ad accogliere, i mezzi che la realizzano non sono quelli della 'grande arte' ma quelli della più profonda umanità.

[...] L'indagine realistica della moderna architettura riporta la casa al suo giusto valore, ponendo-la in primo piano fra i problemi più pressanti ed unanimi.

Non un 'senso d'arte' guida la moderna indagine, nè un falso decorativismo, ma una profonda necessità, interiore, oltrechè dettata da fini pratici.

[...] E la casa moderna 'necessaria' è concepita nella sua più perfetta aderenza alla vita dell'uomo, si scopre sorella delle case primordiali, case di roccia, di terra e di fango, case di latta e capanne di rami; eterna schiavitù ed eterna libertà dello spirito umano.
41

A defesa de um conhecimento permeado e transformado pelo indivíduo, contrário a posições acadêmicas, leva Lina Bo a tirar lições da vida cotidiana, a trabalhar com um saber que é produzido a partir do mundo sensível. Ela acredita que toda casa, por mais simples que seja, deve ser digna de atenção, que as soluções dadas pela gente simples contêm uma sabedoria milenar. A habitação popular, econômica, dos tempos modernos, deve procurar suas soluções nos exemplos concretos encontrados todos os dias nas ruas da cidade e no campo. A casa popular, e não a residência burguesa é escolhida como referência. Dessa maneira, Lina propõe adaptar o arquiteto à demanda de projeto dos dias correntes, à necessidade de projetar habitação para a grande massa populacional.

Ainda no número em estudo da revista *Domus*, um dos artigos, da autoria de Raffaele Carrieri, é inteiramente dedicado ao *trullo* ⁴². Essa arquitetura plena de cúpulas, que perfuram o céu em movimento ascendente, contém os verdadeiros elementos da arquitetura mediterrânea para Lina Bo:

[...] a cobertura em pequenas abóbadas, peculiar ao Oriente, se encontra em todo o Mediterrâneo meridional e na tradição da arquitetura popular, desde a casa da Ilha de Capri, até os 'trulli' das

⁴⁰ "Casa de arquitetos" e "casas de homens" são expressões usadas por LE CORBUSIER (1929)(1978) *Precisiones respecto a un Estado actual de la arquitectura e del urbanismo*. Barcelona, Poseidon, p.24 e 26.

⁴¹ DOMUS (1944).

⁴² CARRIERI, Raffaele (1944) *Il trullo - la casa dell'uomo all'impiedi*. Domus, n. 195, p. 77-9, mar.

55. Ilustração de artigo de Raffaele Carrieri. *Domus*, 1944.

*Apulias. Este tipo de cobertura juntamente com a brancura calcinada é o caráter da arquitetura mediterrânea.*⁴³

No artigo, Raffaele Carrieri dá à natureza atributos de fonte de inspiração para a arquitetura: a cabana é uma árvore que adapta-se para servir o homem. A árvore é acolhida como princípio da arquitetura, nela já existe a idéia da coluna do teto e da cúpula. O próprio *trullo*, para ele, corporifica a "infância" da arquitetura: na dureza de linhas, nas suas formas essenciais o quadrado e a circunferência, na "lógica e rudeza" associadas, é um "castelo primitivo".⁴⁴

Na reportagem em seqüência de *Domus*⁴⁵, é apontada a origem espontânea da solução em pilotis utilizada em casa de pescador, toda construída em madeira. Para os autores, a idéia dos pilotis está esboçada também na construção medieval que se desenvolve sobre arcos e abriga, no pavimento inferior, espaços públicos abertos. Declaram:

56. Casa de pescador nas margens do lago Maggiore.

[...] *Ma anche l'istinto costruisce in questo modo. Pubblichiamo una casetta sulla sponda del lago Maggiore, che presenta nella massa le caratteristiche e le proporzioni della più espressiva architettura moderna. Una casetta su pilotys, costruita da un pescatore 'posata sull'erba come un oggetto ... protetta dalle inondazioni e dall'umidità, e in più con un giardinetto coperto.*⁴⁶

Para eles, o caráter aéreo das edificações, desejado por povos antigos e pelo homem simples, encontra na era moderna os meios técnicos necessários para sua realização. Explicita-se inspiração em Le Corbusier: o

⁴³ BARDI, Lina Bo (1957) *Contribuição propedêutica ao ensino de teoria da arquitetura*. São Paulo, p. 47. /Mimeografado/.

⁴⁴ CARRIERI (1944), p. 77-8.

⁴⁵ DOMUS (1944a) *Case sui trampoli*. Milão, n. 195, p. 86-7, mar.

⁴⁶ CARRIERI (1944), p. 87.

projeto e o texto da *Ville Savoye* são referenciados como exemplares.

A obra de Le Corbusier tem grande divulgação na Itália entre os arquitetos racionalistas, principalmente depois da publicação do livro *Vers une architecture*, em 1923⁴⁷. Não raras são as vezes em que Lina Bo divulga o trabalho do Arquiteto nas revistas sob sua direção. O livro *La maison des hommes* (1942)⁴⁸, onde Le Corbusier propõe edificações projetadas por arquitetos com características de "casas de homens" e aponta a origem de templos monumentais em humildes abrigos, é publicado em parte na Itália, provavelmente pela primeira vez, como encarte da revista *Domus*, por iniciativa de Lina Bo Bardi.⁴⁹

O interesse pelo tema da genealogia da arquitetura moderna, fundada a partir do primeiro abrigo do homem, é uma constante no trabalho de Le Corbusier. Nas conferências que realiza em 1929, em Buenos Aires, ele diferencia a abordagem inicial dada ao tema, na época da *Espirit Nouveau*: do enfoque na "matemática primária", na geometria, na ordem contida nos traçados reguladores⁵⁰, ele passa a evidenciar a "alma" e o "coração" das habitações visitadas durante o período de estada na América do Sul.⁵¹

57. Le Corbusier. *Vers une architecture*. 1933.

Observa a arquitetura "espontânea" construída em algumas cidades. Visita habitações de índios em Assunção. Em Buenos Aires, detém-se para olhar casas totalmente construídas com telhas onduladas, nos subúrbios. Em algumas delas, vê um "poema dos tempos modernos". Frequenta tabernas populares onde se deslumbra com a "medida da vida" encontrada na "ordem e disposição fatal" dos utensílios e alimentos nas mesas. Ao registrar suas impressões de viagem, não perde a oportunidade de confrontar Europa e América: enquanto neste continente encontra dignidade nas edificações mais simples; nas soluções baratas na Europa, identifica as casas como corrompidas pelos princípios do Renascimento. Sobre a experiência em Assunção depõe:

[...] y unas casas de indios en los arrabales de la ciudad, que son el más total acto de devoción de un

⁴⁷ FRAMPTON, Kenneth (1991). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, p. 205.

⁴⁸ LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de (1942)(1979) *La casa del hombre*. Barcelona, Poseidon p.175.

⁴⁹ DIOTALLEVI, Irenio ; MARESCOTTI (1944) *La casa degli uomini*. *Domus*, n.197, mai. Trechos do livro de Le Corbusier com o mesmo título é acompanhado de comentários e críticas dos autores. Sobre o assunto em questão, a crítica fixa-se principalmente no aspecto da monumentalidade e da intenção formalista das propostas de Le Corbusier para a habitação.

⁵⁰ LE CORBUSIER (1923)(1989) *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, p.43-4.

⁵¹ LE CORBUSIER (1929)(1978), p.24-5.

58. Le Corbusier. Ilustração de *Precisiones*. 1929.

La grande arte greca si è ispirata alle radici plastiche della casa.

59. Le Corbusier. Ilustração de *La maison des homme* (1942), publicada na revista *Domus*. 1944.

alma sensible: todo alrededor, suelo de tierra batida, extraordinariamente limpio y bien conservado - una moqueta roja, estilo 'recepción en el Elíseo'; casita de listones de madera o de bambú, rellenos, a intervalos con tierra batida. Y, naturalmente, la lechada de cal bajo el pórtico de bambú o de maderas retorcidas que soporta una parra (como, desde luego, en todo lugar en donde guste de vivir bien); pero con esto de particular: fuera de esta moqueta de tierra batida, unas flores de tallo largo (lirios o margaritas de colores, simplifico los nombres), dispuestas con un buen gusto que produce la mayor impresión de distinción, una extraordinaria idea de distinción [...] ⁵²

No Brasil, admira as casas construídas sob pilotis nos morros do Rio, "agarradas como mariscos às pedras do porto", implantadas de forma a descortinar a paisagem, a cidade, o mar. As habitações são "eficazes", e os homens mais dignos e altaneiros, porque desfrutam de extensos horizontes. Descobre nas favelas temas para pinturas características e vistas deslumbrantes descortinadas através de janelas. Afirma:

Busco con verdadero afán esas casas que son 'casas de hombres' e no casas de arquitectos. El asunto es grave. Puede decirse que una casa de hombre es amor. ⁵³

Para Le Corbusier, esses homens e essas mulheres simples — índios de pele amarela, negros — são "bonitos", e mesmo "magníficos", são "cândidos", com "capacidade de sonhar" ⁵⁴. Compara-os ao bom selvagem:

Si yo penso en arquitectura 'casas de hombres', me convierto en rousseauiano: 'El hombre es bueno'. Y si pienso en arquitectura 'casas de arquitectos', me vuelvo escéptico, pesimista, voltairiano y digo: Todo va de mal en peor, en el más detestable de los mundos'. [...] Tenemos la sed de Montaigne o de

⁵² LE CORBUSIER (1929)(1978), p. 24.

⁵³ Idem.

⁵⁴ Idem.

Rousseau empreendendo um viaje para ir a encuestar al "hombre desnudo" [...] ⁵⁵

Vê uma arquitetura que é produto natural do trabalho do homem, a qual vence séculos e eterniza-se. Compara-a com palácios:

He dibujado la cabaña del salvaje, el templo primitivo, la casa del campesino y he dicho: estos organismos creados con la autenticidad que la misma naturaleza, pone en sus obras — su economía, su pureza, su intensidad — son ellos que, un día de sol y de clarividencia, se han convertido en palacios. He enseñado la casa del pescador, construída dentro de una verdad clara, indiscutible; mis ojos, sumidos un día en la arquitectura, en el hecho arquitectural eterno, la han descubierto súbitamente. "¡ Esta casa, me exclamé, es un palacio!" ⁵⁶.

Em 1946, poucos meses depois do final da Guerra, Lina Bo persiste em continuar no caminho escolhido, ao valorizar os resultados de construções "espontâneas" e anônimas. Na revista A, fundada e dirigida por ela em parceria com Carlo Pagani e Bruno Zevi, promove-se concurso de fotografia, com o sugestivo título: *Tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione*. Solicita-se dos leitores que enviem os registros em imagens, de soluções encontradas pela população para problemas decorrentes da escassez de material em tempos de guerra. Publicam-se, entre outras fotografias, a solução para uma barbearia instalada em arco de passagem, escritórios improvisados em barracões, mercearia ocupando parte de um prédio em ruínas. Nessa época, ela declara:

[...] Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem que compreendemos que a casa deve ser para a 'vida' do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos porque as casas

Il primo barbiere di Montecassino. Foto inviataci dal signor Mario Cavedoni di Milano.

TUTTI

dobbiamo lavorare per la ricostruzione

60. Revista A. 1946.

ruíam [sic], e ruíam [sic] os estuques, a "mise en scène", os cetins, os veludos, as franjas, os braços [sic]; porque de manhã tudo era montinhos cinzentos desoladoramente idênticos. Na Itália as casas ruíam, ao longo das estradas da Itália, nas cidades, as casas ruíam; na França as casas ruíam, na Inglaterra e na Rússia; na Europa as casas ruíam. E pela primeira vez os homens devem reconstruir as casas, tantas casas no centro das grandes cidades, ao longo das estradas de campo, nos vilarejos; e pela primeira vez 'o homem pensa no Homem', reconstrói para o Homem. A guerra destruiu os mitos dos "monumentos". Também na casa, os móveis monumentos não devem existir mais, também eles, em parte, entram na causa das guerras; os móveis devem "servir", as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e

⁵⁵ LE CORBUSIER (1929)(1978), p. 26.

⁵⁶ Idem, p. 185-6.

*serviçal, e que pode, com o homem, morrer.*⁵⁷

Uma última viagem pela Itália a leva a decidir abandonar o País. Declara-se desencantada por uma cultura que perdeu a vitalidade e a espontaneidade próprias:

[...] A guerra acabou [...] (Lina) resolve fazer um 'giro' por toda a Itália, para um levantamento nas pequenas cidades, aldeias e vilas daquilo que seriam as marcas da Resistência na vida cotidiana: as soluções criativas (objetos domésticos, utilitários ou não, casas, equipamentos etc.) de que toda a população, sob as privações, carências e dificuldades da guerra, teria lançado mão para sobreviver. Todos os projetos que os arquitetos espontâneos teriam feito para amenizar o sofrimento na busca de conforto e um pouco de felicidade. Lina achava que ali estariam as bases culturais, as raízes, ou as 'dicas' para um 'verdadeiro' desenvolvimento da indústria de bens duráveis (não de consumo), que poderiam trazer facilidades e bem estar para a vida moderna.

Lina fez o seu 'giro' e, para sua surpresa, nada encontrou. As soluções autóctones não mais existiam. A destruição física e cultural era total ... 'Era a Itália popular petrificada pelo fascismo. Era a alma popular que ia embora'. A Democracia Cristã toma o poder. Neste momento, Lina se dá conta de que nada mais devia esperar da velha Europa.⁵⁸

Para Lina Bo Bardi, com o final da Guerra, já não existem impedimentos de conhecer a arquitetura que se desenvolve do outro lado do mar. Ela parte para a América do Sul à procura da arquitetura que Le Corbusier afirmara haver encontrado no Continente, das casas construídas com amor. Quer descobrir na terra nova, livre da destruição da guerra e do peso da tradição européia, o "reservatório de energia edilizia", o "immenso dizionario della logica costruttiva dell' uomo" de que falara Pagano. A sua curiosidade sobre o outro, aquele que lhe é

diferente, acumulada crescentemente pelo isolamento da Itália durante os anos de combate, pode ser aplacada.

Lina é atraída por um país que cedeu espaço para o desenvolvimento da arquitetura moderna, uma arquitetura que, naquele momento consolida sua presença no cenário internacional. Para ela, essa arquitetura se alimenta das mesmas fontes vitais que lhe vêm norteando a formação e os primeiros trabalhos. Sob o forte impacto da chegada em 1946, ela declara:

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz e no Rio de Janeiro não tinha ruínas.

Como é o Brasil para o europeu que desembarca pela primeira vez no Rio de Janeiro? Do avião, o contraste entre as favelas e as construções modernas induz mais ao caos social que ao ressentimento burguês pelo arranha-céu padronizado, no lugar da casa de estilo. Do navio, a enseada de Copacabana e a baía com o Ministério da Educação e os outros edifícios que aparecem repentinamente, quase colados na floresta da qual emana o odor que chega a bordo, sugerem um esforço humano que não deixa tempo para pensar se era melhor o arranha-céu ou a casinha folclórica portuguesa.

Documentação de antecedência: o livro do Museum of Modern Art, Brazil Builds, uma esperança quase real cotidiana, não metafísica, na simplicidade das construções arquitetônicas, nos "haloos" humanos, coisas desconhecidas para uma geração que chegava de muito longe. Naquele tempo no imediato pós-guerra, foi como um farol de luz a

⁵⁷ BARDI, Lina Bo (1947) Na Europa a casa do homem ruído. *Rio*, n. 92, fev.

⁵⁸ FERRAZ (s.d.), p. 36.

resplandecer num campo de morte ... Era uma coisa maravilhosa. ⁵⁹

⁵⁹ FERRAZ (1993), p.12.

A visão do outro

[...] *Il destino di questo Paese lo capii subito, appena sbarcammo. Forse perchè gli stranieri, come dice Goethe, hanno lo sguardo dei posteri: possono vedere nel futuro.*

Lina Bo Bardi ⁶⁰

No Brasil, Lina Bo Bardi encontra inumeráveis exemplos dos “castelos primitivos”, modelos pertencentes à “infância da arquitetura” ⁶¹, únicas referências que, por sobreviverem até os dias correntes, ela elege para serem resgatadas para a modernidade. Sua pesquisa nessa direção se intensifica e se estende para contemplar as manifestações materiais da cultura do homem brasileiro. As páginas da revista *Habitat*, fundada quatro anos após sua chegada, serão testemunhas de uma visão abrangente sobre a arquitetura, expressa no próprio título escolhido para a publicação. No editorial do número de abertura esclarece:

[...] *(‘Habitat’ significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e portanto espiritualidade e cultura: é porisso que escolhemos para título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social) [...]* ⁶²

Recém-chegada, ainda sob forte impacto do lugar novo, deixa transparecer, na atividade projetual que realiza no final dos anos 40, uma

61. Lina Bo Bardi. Restaurante Prato de Ouro. 1951.

maneira própria de ver o País. Claras referências são feitas à necessidade de adaptação do mobiliário ao “clima” e à “terra”, e ao caráter nacional dos materiais utilizados nas cadeiras e poltronas desenhadas por ela ⁶³. No projeto para o restaurante Prato de Ouro, identifica-se a inspiração dos desenhos das paredes nos balões de São João ⁶⁴. A rede inspira seus primeiros trabalhos em terras brasileiras.

Nos navios ‘gaiola’ que navegam os rios do norte do país a rede [sic] é, como em todo o resto do país, a um só tempo leito e poltrona. A aderência perfeita à forma do corpo, o movimento ondulante, fazem dela um dos mais perfeitos instrumentos de repouso. As poltronas que ilustram estas duas páginas nascem da rede [sic]. Diferem da conhecida ‘tripolina’ de couro, igualmente inspirada no princípio do ‘forro solto’, pelo movimento ondulante que o corpo pode imprimir ao fôro [sic]. ⁶⁵

Lina realiza viagens de pesquisa semelhantes àquelas em território italiano, por várias regiões do Brasil. A fascinação primeira pela região Amazônica é evidente. Nos números da revista *Habitat*, sob sua direção, apresenta reportagens sobre a cultura material do índio, do caboclo, do homem do interior do Nordeste e do caíçara. Artigos sobre a cerâmica em constante evolução dos índios carajás, nos quais

⁶⁰ BARDI, Lina Bo apud TENTORI (1992), p.2.

⁶¹ Os termos ‘castelo primitivo’ e “infância da arquitetura” são usados por Rafaella Carrieri e citados na p. 47 deste trabalho.

⁶² HABITAT (1950) Prefácio. /Editorial/. n.1, out.-dez.

⁶³ HABITAT (1950a) Móveis novos. n.1, out.-dez., p. 53.

⁶⁴ HABITAT (1951a) Um restaurante. n.2, p.30, jan.-mar.

⁶⁵ HABITAT (1950a), p. 54.

62. Ilustração de artigo dedicado às poltronas projetadas por Lina Bo Bardi. *Habitat*, 1950.

eles são comparados a “Picassos de tanga”; sobre os trabalhos em plumas; vasos e tecidos indígenas; instrumentos musicais nativos; jangadas; a pintura e a arte popular, ex-votos⁶⁶; entre inúmeros outros.

A essa grande quantidade de artigos, somam-se aqueles que se referem especificamente à arquitetura, provavelmente escritos por Lina Bo Bardi⁶⁷. Os próprios títulos dos pequenos ensaios, sugerem o referencial popular acolhido pela Arquiteta para tratar o tema da habitação dos tempos modernos no Brasil: *Amazônas* [sic] — *o povo arquiteto*, *Porque o povo é arquiteto?*, *Casa de 7 mil cruzeiros*, entre outros

⁶⁶ Respectivamente: CALDAS, Carlos Cortese (1952) *Cerâmica dos carajás*. *Habitat*, n.7, p.61-70, abr.-jun, ver especificamente p. 65; HABITAT (1952) *A civilização das plumas*. *Plumas*, elementos de moda. n.8, p.31-3, jul.-set; VILLA, Emilio (1952) *Vasos e tecidos brasileiros num Museu Romano*. *Habitat*, n.8, jul.-set.; HABITAT (1952a) *Nossos instrumentos musicais*. n. 8, jul.-set.; MARTINS, Fran (1952) *A jangada segundo Albuquerque*. *Habitat*, n.8, p.50-7, jul.- set.; HABITAT (1951b) *Arte popular*. São Paulo, n.5, p.55, out.-dez; VALLADARES, José (1952) *Pintura popular na Bahia*. *Habitat*, n.6, p.28-31, jan.-mar; ARAÚJO, Alceu Maynard (1951) *Ex-votos e premissas*. *Habitat*, n. 4, p. 42-5, jul.-set.

⁶⁷ MOTTA (1955) Na ocasião Flávio Motta se refere aos artigos em questão como um bloco, sem citá-los um a um.

63. Lina Bo Bardi. Poltronas inspiradas na rede. 1950.

⁶⁸. Depoimento de Assis Chateaubriand sinaliza a direção seguida por ela:

O tema é vasto. Não o exploraria. Mas Lina Bo pretende um artigo, para 'Habitat', e me trouxe, com o pedido, a sugestão. Uma artista da lucidez de Lina Bo viu logo no aborígene a matéria prima de novas inspirações artísticas, a contribuição valiosa à causa da cultura. A civilização cosmopolita do litoral, de que são expressão grandes cidades megalopolitanas, como São Paulo e Rio, perdeu contato com uma das fontes das origens das nossas populações. São Paulo é hoje o planalto, onde o homem branco, procedente do outro lado do Atlântico, acampou, transmitindo ao brasileiro a forte herança cultural de que era portador. O crescimento das populações se faz, porém, pela inter-ação [sic], pela reciprocidade de influências. O estudo do povoamento do planalto, na pesquisa de fontes antigas e contemporâneas, põe à mostra a extraordinária influência do elemento nativo, no desenvolvimento da colonização, no povoamento da região que iria a ser predestinada às

⁶⁸ Respectivamente: HABITAT (1950b) *Amazônas: o povo arquiteto*. n.1, p. 68-71, out.-dez; HABITAT (1951c) *Porque o povo é arquiteto*. n.3, abr.-jun.; HABITAT (1951) p. 4.-5; HABITAT (1952b) *Construir é viver*. n.7, abr.-jun., p. 3-9. HABITAT (1952c) *Construir com simplicidade*. n.9, p. 15, set.-dez; HABITAT (1953) *O Povo é arquiteto*. n.10, jan.-mar.

Cerâmica dos Carajás

Muitos estrangeiros que visitam o Museu de Arte de São Paulo indagam da possibilidade de ver arte indígena, ou seja, povos nativos brasileiros. Alguns afirmam que vivem entre os Amazônias e Orlas. Os indígenas do Museu sempre ensinam com toda a paciência os visitantes a história da arte indígena, mas é preciso lembrar que a arte indígena não é uma coisa única, mas sim uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo.

Desde logo: cerâmica, madeira, indumentária, principalmente, e, agora, a pintura. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo.

polo da influência exercida pela arte europeia, porém da arte artesã, mais, mais, mais. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo.

Casa de 7 mil cruzados

Famosa a casa de 7 mil cruzados, que foi construída por um índio, mas que hoje é uma casa de 7 mil cruzados. A casa de 7 mil cruzados é uma casa de 7 mil cruzados. A casa de 7 mil cruzados é uma casa de 7 mil cruzados. A casa de 7 mil cruzados é uma casa de 7 mil cruzados.

estudo não é a sua arte, mas sim a sua arte. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo. A arte indígena é uma expressão cultural que varia de acordo com a região e o povo.

A aldeia indígena que vive

64. Artigo na revista *Habitat*. 1952.

mais audaciosas iniciativas, e na formação de usos e costumes, que se cristalizaram em São Paulo.⁶⁹

Lina Bo Bardi, não se dedica a estudar a "arquitetura menor" das cidades brasileiras, trazida pelos colonizadores e adaptada aos poucos às condições nacionais. A ela importa pesquisar apenas a morada que está o mais próxima possível da idéia de simples abrigo, construída com materiais naturais em estado bruto. Aquelas "casas mínimas, de colonos" como Lúcio Costa as denomina⁷⁰, únicas habitações que ele recomenda serem documentadas, que ele considera ainda vivas. Lina quer descobrir as marcas de uma maneira de construir o mais autêntica possível, que permanece até os dias de hoje filtrada por mãos estrangeiras, mas cuja origem remonta a

65. Artigo de provável autoria de Lina Bo. *Habitat*. 1951.

tempos anteriores à descoberta do País. Ela vê em Lúcio Costa um aliado na construção de uma genealogia da casa brasileira, quando ele isola o elemento culto, de influência européia direta, e baseia seu trabalho na arquitetura leiga portuguesa trazida para o Brasil.

[...] Lúcio Costa é um intérprete e defensor dos caracteres 'nacionais' (já dissemos em que sentido entendemos essa palavra), da arquitetura brasileira. Em suas realizações encontramos, com efeito, tais caracteres, como se dá no conhecido Conjunto do Parque Guinle, no Rio, do qual reproduzimos um detalhe. Éle [sic] remonta às origens da autêntica arquitetura brasileira, descobrindo seu caracter [sic] genuíno [sic] não na arquitetura 'oficial' portuguesa, mas na 'popular', transferida - na pessoa dos antigos mestres e pedreiros 'incultos' - para nossa terra. Ele acha êsse [sic] início, ótimo, aquilo que deu à arquitetura brasileira, 'êsse [sic] ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX'. E ainda 'A nossa casa se apresenta assim, quase sempre,

⁶⁹ CHATEAUBRIAND, Assis (1954) O índio e o homem do planalto. *Habitat*, n. 14, p. 1, jan.-fev.

⁷⁰ COSTA (1936)(1954), p. 25.

"uma certa estrutura 'clássica' Grego-Romana"⁷³ e compara a exatidão de algumas casas que encontra no Brasil com a das "casas e habitações dos antigos gregos e romanos"⁷⁴.

A visão dessas moradas rudimentares remetem Lina Bo Bardi à origem da história e da civilização. A procura de marcas longínquas de identidade, a construção de uma idéia de tradição genuinamente brasileira se faz em Lina Bo Bardi segundo princípio explicitado por suas próprias palavras: "[...] seu 'particular' que, como dizia Goethe [,] é o único caminho para chegar a um discurso 'Universal'." ⁷⁵

A arquitetura documentada por Lina Bo Bardi nas páginas da revista *Habitat* é bastante precária, construída na sua maioria com materiais brutos, retirados diretamente das florestas abundantes. Para ela, o homem que dispõe dos recursos da natureza para construir sua casa, que pode erguê-la por completo sem precisar de outros materiais, não é um homem pobre ⁷⁶. Predominam nas reportagens os abrigos descendentes da cabana de ramos do abade Laugier. Ao caráter de fragilidade diante do tempo, intrínseco a essas habitações, algumas erguidas completamente de palha, ela associa uma condição moderna da arte.

É principalmente um determinado modo de vida, no qual se contempla uma idéia de integração e continuidade entre habitação e ambiente, que fascina Lina Bo Bardi ao ver estas moradas. Nessa arquitetura, está implícita uma vontade de transparência, mesmo quando se utilizam em seu corpo materiais opacos: o

Fachada da primeira casa do Dr. José de Silva e Netto, numa localidade do Amazonas

Construir é viver

Vem todas as pessoas têm a capacidade de construir uma casa: mas algumas que a natureza não aplicou e as pessoas esquecem a ideia de regras e princípios fundamentais de gestão para gestão.

João de Silva e Netto é um desses homens do povo que habita a sua casa num lugar bem afastado para escapar à monotonia e à monotonia das aldeias. Foi para o Amazonas, penetrou na selva, explorando as suas riquezas e a sua beleza. Lá vive uma vida, um mundo, um mundo de pessoas, que observa em todos os detalhes a sua vida. João de Silva e Netto é um homem que sabe construir a sua casa, mas compre-

ende que a natureza não é de ninguém e ao mesmo tempo é de todos, de qualquer pessoa de boa vontade que sabe reconhecer a natureza. Constrói, por tradição, a ideia de regras e princípios fundamentais de gestão para gestão. João de Silva e Netto é um homem que sabe construir a sua casa, mas compre-

68. *Habitat*, 1952. Construção com materiais retirados diretamente da mata.

69. *Habitat*, 1952. Construção em palha e madeira.

⁷³ BARDI, Lina Bo apud FERRAZ (1993), p. 274.

⁷⁴ HABITAT (1953) Nesse mesmo sentido, converge o entendimento de COSTA (1936)(1954).

⁷⁵ BARDI, Lina Bo. Duas linhas sobre Pierre Verger. In: RISÉRIO (1995), p. 232.

⁷⁶ HABITAT (1952b), p. 6.

espaço em torno invade a casa, desenha o mobiliário e os objetos de uso diário, definindo a cultura e o comportamento do homem. Um "homem estético" ⁷⁷, anunciado por Lina, que modela com as próprias mãos os elementos de que precisa para sua vida e com os quais rompe os limites estanques da arte. É a essa maneira de morar, idealizada pelo homem moderno e experimentada pelo homem simples, que Lina denomina "hábitat".

Em uma das reportagens, ela registra, nas "ruas líquidas" ⁷⁸ da Amazônia, construções feitas de árvores: folhas secas de palmeiras, troncos roliços, tábuas brutas. Abrigos transparentes para a natureza, nos quais a luz desenha os pisos e penetra nas habitações através de nesgas. São casas que se erguem do solo, sobre palafitas, para protegerem-se da elevação temporária das águas dos rios e dos bichos da mata próxima. Para ela, o princípio de vida que esculpe essas habitações povoa o Brasil inteiro:

[...]O conceito verdadeiro do Brasil trabalhador, país de cimento, espaços e riquezas, sua atividade generosa - esse conceito, dizia, deveria ser baseado inicialmente nas camadas sociais do interior, ao longo de rios fabulosos, nos cafezais, nas fazendas de algodão, e nos seringais, nas pontes e oficinas. O milagre de uma sociedade que fala uma só língua [sic] há séculos, que se criou numa amalgama [sic] de elementos históricos provindos de continentes tão diversos ... É porisso [sic] que reproduzimos aqui [sic] o habitat de nossa gente no Amazonas [sic], com sua casa de uma arquitetura extremamente funcional e muito estética, agradável, com cenas da vida cotidiana, que se manifestam através das alegrias do homem simples. ⁷⁹

O encontro de Lina Bo Bardi com a arquitetura popular não se efetua no sentido de elencar

Resquícios flutuantes das ruas líquidas de Manaus.

Amazônias: o povo arquiteto

Quando se fala em sociedade, pensa-se sempre, sem saber porque, num cocktail ou numa daquelas festas onde as mulheres vão com as costas despidas e os homens com os sapatos lequesados.

Lina a sociedade é outra coisa: é o conjunto das cidades, e compreende todas as classes sociais distintas. É verdade que, para fazer confusão, a sociedade das solteiras se faz chamar de "sociedade"; mas esta definição é errada: parece-me jamais ter na importância física ou intelectual. Da sociedade humana, vão sendo aos poucos reduzidas, e os últimos saudistas que desejam conservar suas dividas, e a assim chamada "reflexão aristocrática", baseada em argumentos históricos fragmentares, não sabem hoje em dia - mas parecem pessoas muito já vividas, do que se vive.

Sociedade, então, significa todos os cidadãos, de Einstein ao fazendeiro do Arroz.

de Canteiro no cartório de Alô, de São Arthur a um soldado raso cururuca, enfim, o homem com uma característica ideológica no nacional ou municipal. O conceito verdadeiro do Brasil trabalhador, país de cimento, espaços e riquezas, sua atividade baseada inicialmente nas camadas sociais do interior, ao longo de rios fabulosos, nos cafezais, nas fazendas de algodão, e nos seringais, nas pontes e oficinas. O milagre de uma sociedade que fala uma só língua há séculos, que se criou numa amalgama de elementos históricos provindos de continentes tão diversos - o Brasil, deve ser compreendido através de imagens reais e não através das falsas instantâneas das bulas.

É porisso que reproduzimos aqui o habitat de nossa gente no Amazonas, com sua casa de uma arquitetura extremamente funcional e muito estética, agradável, com cenas da vida cotidiana, que se manifestam através das alegrias do homem simples.

De vez em quando aparece na cidade um

filósofo, por vezes verdadeiro, outras apenas filósofo da universidade - e que, mesmo sem ser letrado em Barro, dá sua contribuição sobre o existencialismo, pois esta palavra é mágica. Quando se trata de existencialismo oficial, tudo é visto através dum prisma de pedrinhas desapercebidas ao contrário, o criador não é existencialista, limita-se a copiar ideias, semeadas, traduzidas em docinhos digeríveis pelas almas parvas. Dize "homem", porque não está ao que parece, as mãos interessadas pelo filósofo, não pela filosofia em si, como pela moda. As conferências sucedem-se em ordem de importância - o filósofo, depois o letrado de arte... A senhora convida a isto não quer que, no dia seguinte à conferência, a pessoa lhe telefone pedindo e que pensa sobre Barro, sem saber qual é o cheiro mais bonito da natureza. Procura, afinal de contas, estar ao par daquilo que acontece no campo das ideias!

70. Habitat, 1950.

71. Habitat, 1950. Interior da casa de um seringueiro.

formas, materiais ou detalhes que possam ser repetidos mimeticamente; seu trabalho se

⁷⁷ BARDI, Lina Bo; GONÇALVES, Martim (1959) Exposição Bahia. *Habitat*, n. 56, p. 30.

⁷⁸ Termo usado em HABITAT (1950b), p. 68.

⁷⁹ HABITAT (1950b), p.68.

desenvolve em sentido contrário àquele dos manuais de arquitetura. Os exemplares são acolhidos como fonte de inspiração, naquilo que possuem em comum com os postulados do Movimento Moderno. Nesse sentido, esclarece-se, em um dos artigos da revista *Habitat*, dedicado aos tecidos indígenas:

Ninguém deseja 'tecidos etnográficos', como já e frequentemente [sic] se fez [sic], com um gosto [sic] discutível, quando não tolo.

*Queremos apenas dizer que estes [sic] produtos devem ser vistos, sentidos, compreendidos, porque a força [sic] de humanidade e de capacidade que contêm, são [sic] cargas das quais pode saltar uma sugestão, uma inspiração, um dado concreto sobre o qual estudar e trabalhar.*⁸⁰

No projeto de Lina Bo Bardi para a Igreja do Santo Espírito do Cerrado, em Uberlândia, realizado em 1976, no grande salão destinado a eventos comunitários, a solução de fechamento das laterais com madeiras roliças apenas encostadas umas nas outras é trabalhada, obtendo-se efeito de luz e transparência semelhantes ao das casas do Amazonas. Mas, a junção dos troncos se faz com perfil de ferro e recursos de tecnologia industrial. //

Em um dos artigos da revista, a construção de uma casa "sem projeto"⁸¹ na Amazônia é mostrada em todas as etapas como uma casa moderna em seus princípios, toda elaborada com os materiais recolhidos do ambiente em torno. Ergue-se em primeiro lugar a estrutura, completamente vazada e independente dos elementos de fechamento. Em seguida, a habitação é coberta e o piso armado, suspenso, sem tocar o solo. Por último, suas laterais são preenchidas e os espaços limitados. Sem portas, o espaço interior e o exterior diluem suas fronteiras e se colocam em continuidade. As

72. Etapas de construção de uma casa. *Habitat*. 1952.

73. Etapas de construção de uma casa. *Habitat*. 1952.

bananeiras e vitórias-régias formariam o jardim "natural".

Mas essa arquitetura, celebrada por não ter sido projetada em escritórios de arquitetura, não é um resultado espontâneo. No entendimento de Lina Bo Bardi, são habitações desenhadas segundo um conhecimento filtrado de pai para filho, ao longo de séculos. Com essa compreensão, ela propõe reconciliarem-se o arquiteto e uma tradição em movimento, a qual

⁸⁰ VILLA (1952).

⁸¹ HABITAT (1952, b), p. 5.

se produz a partir da prática do canteiro de obras e se renova a cada dia no próprio fazer. Ela coloca em evidência os resultados "anônimos, coletivos e aperfeiçoáveis" da arquitetura rural, valoriza nela, da mesma maneira que o faz Giuseppe Pagano ⁸², qualidades inerentes ao modelo clássico. Explica:

Nem todas as pessoas têm a capacidade de construir uma casa; mas achamos que a maioria sabe aplicar e aperfeiçoar aquela série de regras e princípios transmitidas de geração para geração. [...] José sentiu o prazer da arquitetura, o gosto do planejar, de sistematizar sua vida embaixo de um teto: um dos mais nobres prazeres do homem. Conhecia, por tradição, a arte de construir e a sua belíssima casa ali está, firme, espaçosa e agradável, no meio da natureza, em plena selva, no coração do Amazonas. Aquele mundo exuberante que é o Amazonas tem na habitação de José um pequeno momento de ordem, de carinho e poesia humana, onde tão bem se compreende que construir é viver [...] ⁸³

Nas páginas das revistas italianas, baseada nos exemplares leigos da arquitetura sem arquitetos, Lina Bo apresenta uma genealogia da casa moderna. Por causa das dificuldades da Guerra, utiliza-se de exemplares já publicados em outras revistas. No Brasil, reafirma-se a construção dessa idéia, com modelos que têm a possibilidade de serem vivenciados. Lina declara:

[...] Tudo aquilo que procurei na Itália no após guerra, encontrei aqui. Aqui estão as condições ideais para se construir um país moderno. ⁸⁴

Ela substitui a casa mediterrânea, o *trullo*, pelas palafitas do Rio Negro, do Purus, do Acre, do Espírito Santo; a Casa do Artista e a *Ville Savoye*

dão lugar ao Ministério da Educação e Saúde. Para ela, a arquitetura moderna brasileira é uma "bela criança", porque teve a oportunidade de nascer em bom berço:

[...] A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuitas [sic], mas do "pau a pique" do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos na floresta, provem [sic] da casa do 'seringueiro' com seu soalho de troncos e o telhado de capim, é aludida, também ressonante, mas possui [sic] em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia [sic] e uma poesia, que são a soberbia [sic] e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui [sic] a herança de milênios, mas suas realizações - cuja concretização foi somente [sic] possível por esta sua soberbia [sic] esquiva - fazem deter o homem que vem de países [sic] de cultura antiga.

Para se concretizar, escolheu a arquitetura brasileira os meios de Le Corbusier, que esteve no Brasil (Wright também visitou o Brasil), que mais respondiam às aspirações de uma gente de origem latina; meios poéticos, não contidos por pressuposições puritanas e por preconceitos.

Esta falta de polidez, esta rudeza, este [sic] tomar e transformar sem preocupações, é a força da arquitetura contemporânea brasileira, é um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva [...] ⁸⁵

A atenção de uma das reportagens da revista *Habitat* detém-se no ceramista que vive nos limites da miséria. Atribui-se ao artesão uma percepção do mundo de caráter intuitivo e individual. Identifica-se nele uma alma independente do lugar e do tempo, pertinente apenas a uma condição de vida que lhe é possibilitada por pertencer a sua classe social.

A cerâmica do Noroeste é sem dúvida a única manifestação do engenho e da ingenuidade do povo

⁸² Sobre o assunto consultar CIUCCI (1989), p. 162.

Verificar também coincidência de entendimento já referida em COSTA (1936) (1954).

⁸³ HABITAT (1952b), p.3.

⁸⁴ TERRAZ (s.d.) p. 35-6.

⁸⁵ BARDI, Lina Bo (1951d) - Bela criança. *Habitat*, n. 2, p.3, jan.-mar.

74. *Habitat*, 1951. Um ceramista e sua família.

brasileiro, do povo que reside no interior e que se manifesta por meio de sentimentos primitivos.

*[...] O caboclo ceramista reproduz principalmente os animais com quem [sic] êle [sic] vive, as cenas de caças, as cenas das vidas próprias das aldeias, porém sem subentendidos naturalistas ou de naturalismo convencional. [...] Ele age inconscientemente, traduzindo em formas e côres [sic] puras, algo que êle [sic] sempre possuiu, porque herdou de seus antigos. Entre uma cerâmica popular do Marajó, [sic] e uma cerâmica popular do Noroeste não podem se distinguir estados de espírito: é sempre a mesma coisa. Êste [sic] ceramista, longe de sua choupana e em contacto com outros ambientes, perderá qualquer capacidade, pois tôdas [sic] suas capacidades são atmosferas telúricas, são o humus [sic] da terra que êle [sic] respira."*⁸⁶

Para Lina Bo Bardi, a arquitetura "espontânea" que tem qualidades para ser estudada não é a casa burguesa, mas sim aquela de origem popular. Para ela, o povo com seu estatuto de classe social é o herdeiro, nos tempos de hoje, do legado puro do homem primitivo. Seu

75. *Habitat*, 1951. Onça em cerâmica.

trabalho possui valores morais e estéticos. A funcionalidade, presente nos artefatos que produz, resultante do seu empenho pessoal, está indissociavelmente unida à pobreza e à dignidade do trabalho.

Os pobres são arquitetos porque não têm as idéias extravagantes dos ricos a respeito da casa. O pobre sabe quanto custa uma parede lisa; o rico pensa em como completar uma parede lisa. O estado de espírito é, pois, diferente desde as bases, e origina dois produtos totalmente diferentes; no primeiro caso: simplicidade, racionalidade, construtura lógica; no segundo caso: complicação, irracionalidade, construtura viciada de decorações (não queremos naturalmente a acusação de sermos contra a decoração; no entanto, somos decididamente contra certa decoração. A casa não é um jogo [sic] decorativo, mas antes uma necessidade humana). O povo é sempre singelo e racional: não tem preocupações de estética, de tradição, de moral, de arte. Todavia, os freios e os limites de sua exuberância, de suas virtudes, de seu senso de arte, agem espontâneamente [sic], por um impulso atávico, por espírito tradicionalista inconsciente, que se manifestam fora e além de toda [sic] premeditação, de todo programa, de toda

⁸⁶ HABITAT (1951e) Cerâmica do Noroeste. São Paulo, n. 2, p. 72, jan.- mar.

Carcrofts and Invertebrates: Coleoptera

Dois objetos

[illegible]

Coclea para água, articulada por um ebbelo

76. *Habitat*. 1951.

preocupação espetacular: [...] Ordeiro e sadio, o povo respeita com completa avaliação da vida os limites da eternidade e da dimensão, e após o trabalho, saborea [sic] a intimidade de sua casa, construída [sic] dia após dia, pedra sobre [sic] pedra com grandes sacrifícios.⁸⁷

As marcas que os rudes artesãos deixam nos objetos, ao moldá-los com instrumentos rudimentares, fascinam os observadores sensíveis e atentos. Procuram-s, nesses artefatos, as pistas da natureza interior dos homens, os sulcos deixados por seus impulsos, as quebras provocadas pelo uso no transcorrer do tempo. Esses objetos são continuidade de seu corpo, porque produzidos na exata medida de sua necessidade⁸⁸. Simbolizam uma ordem e uma lógica inerente às necessidades da vida.

[...] Não há nada de bonito, o artista ‘moderno’ os olha porque sente instantaneamente em suas formas aquela simplificação repleta de emotividade, aquela comunicação súbita implícita nas coisas que trazem ainda em si a marca da natureza, que possuem ainda uma “verdade”.⁸⁹

Na última reportagem da série sobre habitação popular, na revista *Habitat*, Lina Bo revela seu procedimento ao modelar o hábitat do homem moderno: o homem, na expressão concreta da sua vida, e as formas da natureza são tomados como fonte de estudo e únicos geradores das possibilidades de forma, espaço e composição. A arquitetura que sobreviveu a finalidades práticas, moldada com todo engenho e imaginação, deve ser considerada como parte da natureza e também motivo de inspiração.

O povo nasce com a arquitetura no sangue, porque nasce com o espírito inato, da procura das necessidades, das oportunidades, das funções da vida. Pouco a pouco tal espírito inato e instintivo, [sic] se transforma em inteligência e conhecimento dos problemas concretos. Sabe o povo que, se de um lado 'o estilo é o homem', por outro lado, 'o estilo é a natureza'. Não é fácil dar-se conta e aprender essa máxima que a nós se nos afigura fundamental. O povo, ao contrário, quando não é viciado e não se deixa levar pelo desejo de imitar as formas cultas ou urbanas, da arquitetura de gabinete, chega com segurança às suas finalidades. Finalidades que são, repitamos: economia, propriedades dos materiais, exato emprêgo [sic] das funções, conhecimento dos resultados práticos. Não é verdade que o sentimento arquitetônico popular obedeça exclusivamente às estritas condições de sua miséria: às vezes, ao contrário, surge-nos êle [sic] mais rico de achados e soluções, mais cheio de lógica do que as deformadas estruturas inventadas pelos arquitetos em busca de sutilezas herméticas ou de formas extravagantes,

⁸⁷ HABITAT(1951c).

⁸⁸ Sobre noção de "objeto tipo" em Le Corbusier consultar MARTINS, Carlos Alberto Ferreira (1992).

Razón, Ciudad y Naturaleza: La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier. Madrid. Tese (Doutorado) - ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid.
⁸⁹ HABITAT (1951f) Dois objetos. São Paulo, n. 5, p. 64, out.- dez.

que correspondem, em realidade [...] Porque o povo acima de tudo se aborrece com uma coisa: com tudo aquilo que é inútil. Quando o rico se aborrece, o pobre repousa, tem necessidade de repousar. Por isso, as paredes que levanta sobre [sic] a terra devem ser paredes amigas. Devem, de todos os modos, favorecer a serenidade e não a inquietude; a paz, não as fantasias tortuosas.⁹⁰

Depois da série de reportagens que vêm sendo estudadas até o momento, realizadas no início da década de 50, alguns textos de autoria de Lina Bo Bardi sobre o tema surgem cinco anos depois. Respondem de modo claro às polêmicas criadas provavelmente pela sua postura evidenciada nas matérias da revista *Habitat*. Lina faz questão de esclarecer: ela não defende um retorno às condições primitivas, vê claramente os riscos de uma posição semelhante. Mas sua proposta de arquitetura não faz *tábula rasa* diante de todo o passado, seu ponto de partida considera uma tradição viva que deve ser tomada em consideração:

[...] Mas não está só nisso o perigo contemporâneo de "sair dos próprios limites"; outro existe, talvez ainda mais prejudicial: trata-se do "romantismo" tecnicista que poderia levar a um novo "culturalismo", menos grosseiro do que aquele que caracterizou os meados do século passado, mais refinado, diríamos até "inteligente" e por isso mais subtilmente perigoso, um "culturalismo da técnica", uma sobre-estrutura literária de posições 'puras' com atinência aos materiais e às épocas.

[...] As heranças são pesadas, e as 'não-heranças' são perigosas e dificilmente superáveis por falta de exemplos que, apesar de tudo, criam 'a atmosfera' da cultura [...]

Não somos fautores da casa de "pau a pique" nem tampouco da cultura anteposta ao fato criativo arquitetônico: o que reputamos necessário, hoje em dia, é um justo meio, e pois nem o "dogmatismo" nem o "impressionismo", mas uma espécie de

medida, naturalmente crítica que, levando em consideração a história como herança e continuidade, abra as mais amplas liberdades às possibilidades do arquiteto, hoje mais do que nunca mediador responsável pelo "modo de viver" dos homens.⁹¹

Sabe-se que Lina Bo Bardi é acusada de ser populista⁹². Ter suas idéias rotuladas dessa maneira parece ter sido sempre seu maior receio e o que mais lhe poderia desagradar⁹³. Evidencia-se, nos seus escritos, a necessidade de esclarecimentos sobre o significado do termo em pauta. Ao definir-se nessa posição, que se torna lugar comum em seu trabalho a partir dessa data, ela torna claro mais uma vez seu projeto a longo prazo: defende a diluição das fronteiras entre arte e vida e valoriza no homem simples uma condição de "homem estético". Com essa atitude, resgata todos os homens para o meio de uma sociedade que pretende igualitária e equipara seus direitos àqueles das camadas mais privilegiadas da população.

Aquilo que geralmente se define como "arte popular", "folklore", "arte primitiva" ou "expontânea" [sic], implica, ainda que tácitamente, numa classificação da arte que, excluindo o homem, considera a arte mesma como algo individual, atividade abstrata, privilégio. Onde começa e acaba a arte? Quais suas fronteiras? Esta "terra de ninguém", que limita o homem na expressão de sua humanidade total, privando-o de uma das manifestações mais necessárias e profundas, como seja a estética, este [sic] limite entre Arte e arte, é que sugeriu esta Exposição.

Qual o lugar ocupado na graduação (explícita, implícita ou 'condescendente'), das Artes, pela assim chamada arte popular, espontânea [sic], primitiva?

⁹¹ BARDI, Lina Bo (1957), p. 50-1.

⁹² FERRAZ (s.d.), p. 35.

⁹³ SUZUKI, Marcelo (1995) Depoimento pessoal dado à autora. São Carlos.

⁹⁰ HABITAT (1953) p. 52.

Qual o seu significado? Porque existe arte popular, e não a dos funcionários públicos, dos engenheiros e dos bancários? Aquilo que geralmente se denomina 'povo' é a única classe não inibida por esquemas e conceitos 'culturais', a única talvez que conserva o hábito de explicações naturais do homem estético.

O termo "folklore" define - visto e classificado pelos homens "cultos" - a necessidade e a capacidade de manifestação estética do homem culturalmente "isolado" (sempre que se use o termo [sic] "cultura" em sentido tradicional). Mas a arte parece reivindicar hoje seus valores humanos, abandonando os esquemas e procurando, para além da própria arte, a plenitude de sua expressão. Da volta, do desejo de auto-anulação, começa uma época em que a totalidade dos valores humanos, em sua expressão material, está ligada a uma lucidez crítica e a uma autonomia, que não mais admite divisões em categorias ou compartimentos estanques, uma época que não pode mais negar ao homem, em nome de nenhum credo e de nenhum mito, o direito de viver nessa sua plenitude.⁹⁴

O final dos anos 50 é, para Lina Bo Bardi, a ocasião do entendimento completo de alguns procedimentos estéticos inerentes à linguagem popular, na arquitetura e na arte. Ao sentido de despojamento e precariedade dos materiais, próprios da arte moderna, já incorporado enfaticamente nos ensaios divulgados no início da década e nos textos do período italiano, alia-se o reconhecimento de um caráter artesanal intrínseco a esse tipo de trabalho, um fazer próprio da coleta, que se realiza pela adição de elementos diversos recolhidos diretamente do meio.⁹⁵

Lina Bo Bardi, na época, está recém-chegada de viagem à Barcelona, onde conhece a obra de Antonio Gaudí. Ela visita também, no interior da Espanha, edificações erguidas com

aproveitamento de sobras de materiais e com elementos recolhidos do ambiente natural em estado bruto, prática bastante difundida no meio da população sem recursos.

A partir da realização da casa Valéria Cirell, em 1958, procedimentos semelhantes começam a despontar com soluções próprias nos seus projetos. Um ano depois, esse entendimento está expresso na sua escritura, sendo denominado de "composição polimaterial". Lina já está morando em Salvador, convivendo diariamente com esse tipo de manifestação cultural, quando escreve:

[...] A renúncia à imortalidade poderia ser o credo do artista de hoje julgado através de sua obra. A precariedade dos materiais, aquele [sic] sentido de contingência que, da colagem ao papel recortado, dos detritos aos retalhos, é peculiar à arte moderna, denuncia a "não desejada" eternidade da obra de arte, o seu reabsorver-se no momento histórico, o seu não querer resistir ao tempo.

As composições polimateriais - papéis recortados, esculturas de "restos", arquiteturas "precárias" realizadas com materiais "anti-eternos" [sic] como a matéria plástica ou as folhas [sic] de metal prensado - nada mais querem ser do que a consciente renúncia a [sic] imortalidade, ao privilégio da arte, o reconhecer-se homens e limitados, a consciência daquele único "verdadeiro" criado pelo homem à sua própria medida, fóra [sic] do qual está o "absoluto", metafísico e indiferente. Esse [sic] polimaterialismo é diferente daquele de outros tempos em que os "fundos dourados" ou as incrustações de pedras e materiais diversos representavam uma procura de riqueza, um sentido de "felicidade" distante do senso de despojamento que caracteriza nossa época.

O gênio poderá criar relações "fixas", a grande obra prima, a grande obra de arte, a exceção. Mas o homem "só", precário em suas manifestações artísticas julgadas "colaterais", reivindica, hoje, seu direito à poesia. Fora das "categorias", não mais se terá receio de reconhecer o valor estético numa flor de papel ou num objeto fabricado com lata de

⁹⁴ BARDI; GONÇALVES (1959), p. 30.

⁹⁵ Conforme TELLES, Sôphía da Silva (1994) Depoimento em Mesa Redonda. Campinas, 14 abr.

querozene. A grande Arte como que cederá seu lugar a uma expressão estética "não-privilegiada"; a produção folclórica, popular e primitiva, perderá seu atributo (mais ou menos explícito, hoje) de manifestação não consciente ou de transição para outras formas, e significará o direito dos homens à expressão estética, direito êsse reprimido, há séculos nos "instruídos", mas que sobreviveu como semente viva, pronta a germinar, nos impossibilitados de se instruir segundo métodos inibitórios.⁹⁶

Nessa época, ela está vivendo perfeitamente integrada no seu novo hábitat: o Brasil. Foi perpassada aos poucos pelas "atmosfera culturais e telúricas", pelo "húmus da terra" os quais, naquele momento, associam-se ao clima político efervescente do final da década de cinquenta e início da de sessenta. Essa conjunção de situações faz com que o trabalho de Lina Bo conquiste uma dimensão de prática de transformação da realidade imediata. Ela passa da atividade sistemática dedicada à formação cultural, desenvolvida até então através das revistas, à proposta de inserção da cultura material do homem brasileiro, o "pré-artisanato" como ela denomina, para pensar as bases da indústria nacional. Desenvolve trabalho com esse objetivo em Salvador, ligado ao Solar do Unhão, onde cria o Museu de Arte Popular.

Acreditamos que essas experiências de documentação e vivência da arte, arquitetura, objetos e mobiliário populares, entendidos principalmente como fontes de inspiração, levam Lina Bo Bardi a estabelecer mediações entre esses trabalhos e sua prática projetual. Dessa vivência ela retira algumas lições relacionadas a temas como: a poética do abrigo, o significado da geometria, a relação entre prancheta e canteiro, que são escolhidos para

serem estudados na segunda parte deste trabalho, dedicada a sua prática projetual.

⁹⁶ BARDI, Lina Bo; GONÇALVES (1959), p. 30.

II

A CASA DO AR

A invenção do lugar

Uma morada para Diana

A geometria como gesto

Prancheta e canteiro

A invenção do lugar

Procurando terreno para instalar as oficinas do Instituto de Arte Contemporânea, vinculado ao Museu de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi, acompanhada de Gregori Warchavchik, conhece o Jardim Morumbi. É uma tarde de 1949 ¹. Ela volta ali diversas vezes, inclusive à noite, para observar os bichos que habitam uma pequena área, reminiscência de "Mata Atlântica", situada por trás do lago e da casa sede de uma antiga fazenda. As espécies vegetais são objeto de admiração: as orquídeas e plantas raras, as araucárias ². Ela namora o lugar onde passaria a morar toda sua vida.

[...] Fiquei impressionada com aquela paisagem. Era uma grande reserva da mata brasileira, cheia de bichos selvagens, jaguatiricas, tatus, veadinhos, preás. Voltei naquela área outras vezes para apreciar os bem-te-vis, anhambus, juritis, almas-de-gato, sabiás-pretos, seriemas. E ouvir à noite os curiambós, corujas e outras aves. ³

[...] Muitos sapos e gias cantavam à noite. Havia também bellssimas cobras e muitas cigarras. ⁴

O Morumbi é tradicionalmente tomado como lugar da mata da cidade de São Paulo, lugar longínquo, que se situa além do rio Pinheiros, para onde se dirigem os caçadores na primeira

77. Lina Bo Bardi no Morumbi, em torno de 1949.

metade do século. Nesse tempo, os rios que circundam a cidade são ainda lugares privilegiados, onde se desfruta a natureza generosa, espaço de lazer, de piqueniques e banhos. Nas suas margens se localizam os clubes da cidade.

[...] Até a década de 30 deste século, o bairro de Pinheiros ficava afastado do centro e relativamente isolado. Mas junto ao centro comercial do bairro, ficava a velha ponte metálica e, ao seu redor, nos mostram as fotografias antigas, era comum a prática da natação e de remo. A principal instalação esportiva naquela área foi o Sport Club Germânia. [...] Na época em que o clube se instalou junto ao rio, existiam ainda, do outro lado, as grandes matas do Morumbi, que eram freqüentadas pelos caçadores. Era comum os aficionados deste esporte pernhoitarem no local, para iniciar suas caçadas na margem oposta do rio Pinheiros, em plena madrugada. ⁵

Mas a ocupação tradicional com fazendas faz com que a área assuma, pelo menos em parte,

¹ AMARANTE, Leonor (1986) Um presentão para a cidade. *O Estado de São Paulo*, 17 set., Caderno 2; BARDI, Pietro Maria. /198 /1984?/ Em meio ao verde a casa do Morumbi. *Casa Vogue*, n. 3, mai.-jun., p. 160.

² BARDI, Lina Bo (1986) A casa de vidro. Solicitação de tombamento. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - CONDEPHAAT., p. 16.

³ BARDI, Lina Bo apud MORENO, Leila Kimoura. (1987) Nossa cidade em três décadas. *Jornal da Tarde*, 25 ago., p. 12.

⁴ BARDI, Lina Bo (1986), p. 16.

⁵ REIS FILHO, Nestor Goulart (1990) As obras nos rios e os esportes. *Jornal da Tarde* São Paulo, 16 jun, Caderno de Sábado.

um caráter domesticado ⁶. Os documentos mais antigos remontam a 1825, quando as terras eram propriedade do inglês John Rudge. Eram ocupadas por plantações de chá, uma sede, uma senzala e uma terceira construção em taipa de pilão, da qual restaram apenas algumas paredes à meia altura. São contraditórios os depoimentos sobre o uso dessa última construção. Poderia ter-se destinado a uma capela e tumba dos proprietários da fazenda; a uma igreja dedicada a São Sebastião dos escravos; ou a um simples paiol. A memória do lugar permeia o imaginário de Lina Bo, a qual parece assumir a possibilidade das ruínas terem constituído uma igreja dedicada à São Sebastião.

Atrás da antiga "Casa da Fazenda" toda branca e azul, que conservava ainda os ferros e as correntes do tempo da escravidão, e os enormes tachos, bacias de cobre e outros utensílios, e atrás ainda da senzala cor-de-rosa e das grandes figueiras, estendia-se o "lago", ladeado de araucárias, com uma "Mata Atlântica" ao fundo, cheia de orquídeas e plantas raras. Um enorme silêncio e muitas lendas populares envolviam a Casa Grande e a mata: lendas de índios (por ali foram encontrados utensílios de pedra), de escravos e de jesuítas, especialmente nos confins da Vila Tramontano onde, na Capelinha dedicada à São Sebastião, reunia-se o povo do Real Parque para o leilão de prendas que ocorria a cada primeiro domingo do mês. ⁷

São as últimas glebas da antiga fazenda de chá, na época de propriedade da família Müller Carioba, que se transformarão nos 180 lotes do Jardim Morumbi. Como parte da estratégia de

78. Sede da antiga fazenda Muller Carioba, antes da restauração.

79. Sede, depois da restauração.

⁶ Talvez por sua condição de estrangeira, Lina vê na região um caráter plenamente selvagem. BARDI, Pietro Maria /198 /1984 ? /, p. 160; também se refere ao lugar como de "mata virgem". Pelas fotografias da época, identifica-se, principalmente na área do loteamento, uma vegetação arbustiva, resultado do crescimento de território recentemente desmatado.

⁷ BARDI, Lina Bo (1986), p.16.

vendas, é providenciada a restauração da casa sede e da antiga construção, ambas em ruínas na época. A Companhia Imobiliária Morumbi, dona do loteamento, deverá instalar-se na sede reconstruída.

80. Propaganda do loteamento Jardim Morumbi. 1952.

Na época, Lina Bo Bardi elogia a iniciativa de restauração da pequena igreja.⁸ Muitos anos depois, a Arquiteta altera sua postura: critica os rumos da intervenção feita por Warchavchik, afirma que a capela foi "mal restaurada e que podia hoje se recuperar"⁹. Sabe-se que, sem documentos sobre o verdadeiro uso do espaço em ruínas, Warchavchik decide-se por erguer, a partir daquelas paredes, uma capela. A reconstrução é realizada livremente, sem preocupação quanto a orientar-se pela tipologia da capela tradicional de origem luso-brasileira¹⁰. Sua intenção é criar atrativo comercial para as vendas.

"Arquitetura e natureza" é o título escolhido pela Companhia Nacional de Investimentos, encarregada de vender os lotes, para as

⁸ HABITAT (1951g) Morumbi. n. 5, p. 66, out.-dez.

⁹ BARDI, Lina Bo (1986), p. 17.

¹⁰ Sobre o assunto, ver informações da exposição permanente montada dentro da capela, de responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura.

81. Propaganda do loteamento Jardim Morumbi. 1952.

propagandas do loteamento¹¹. Exploram o novo bairro como "prolongamento natural" da área residencial de São Paulo (Jardim América, Jardim Europa); oferecem o "urbanismo e melhoramentos" como símbolo do "conforto moderno" (amplas avenidas asfaltadas, praças, parques e infra-estrutura básica); oferecem também como vantagem a rapidez de deslocamento entre o bairro e o centro graças a estradas pavimentadas, além de *zoning* perfeito: bairro exclusivamente residencial.¹²

Na propaganda, reproduzem-se duas montagens fotográficas alusivas ao mundo orgânico: uma delas contém a figura de Lina Bo como modelo no interior de sua casa, ao lado de foto de sua residência; na outra, os pilotos da Casa de Vidro enquadram a paisagem do novo bairro com a cidade de São Paulo ao

¹¹ ARQUITETURA - natureza (1952) *Folha da Manhã*, Caderno Vida Social e Doméstica, 14 dez., p. 13.

¹² Idem, p.13.

longe. Complementando a matéria, tem-se um depoimento de Pietro Maria Bardi:

*Nossa residência no Jardim Morumbí [sic], está sendo focalizada pelas maiores publicações em arte e arquitetura do mundo. Também [sic], tenho recebido, constantemente, solicitações de fotos, detalhes arquiteturais e permissão para visitas. O principal motivo dêsse [sic] interesse está em termos adotados [sic] como base do projeto o binômio "Arquitetura - Natureza" e na escolha que fizemos do local para sua construção: O Jardim Morumbí [sic]. De fato, não foi por acaso que elegemos o Jardim Morumbí [sic]! É que esse [sic] é o único local, em São Paulo, onde a natureza foi preservada e está plena de encantos. A admiração despertada por nossa casa é mais uma vitória da arquitetura brasileira e também [sic] da beleza e do panorama do Jardim Morumbí [sic].*¹³

A revista *Habitat* dedica artigo ao novo loteamento¹⁴. Trata "a natureza como repouso para os olhos e o espírito". Caracteriza o loteamento como quando mantém intacto o legado natural, acrescentando a ele apenas os fatores de progresso e melhoramentos urbanos. Afirma o bairro como "local aprazível para construção da residência própria", que poderá tornar-se "testemunha do amor dos paulistanos pelo verde". Em uma das imagens publicadas, registra-se a residência dos Bardi em obras.

Lina Bo abraça publicamente a defesa do lugar e do loteamento. Nas páginas da revista *Habitat*, alerta para o risco de a má qualidade da arquitetura a ser construída conseguir destruir o "verde belíssimo" do bairro. Receia uma repetição do exemplo das construções "fantasiosas" e "fúteis" do Jardim América ou Europa que "mal puderam ser escondidas pela natureza exuberante."

¹³ BARDI, Pietro Maria apud ARQUITETURA - natureza (1952), p.12.

¹⁴ HABITAT (1953a) O Jardim Morumbi, arquitetura-natureza. São Paulo, n.10, jan.-mar.

82. Loteamento Jardim Morumbi. *Habitat*. 1953.

83. Residência de Lina Bo Bardi em construção. *Habitat*. 1953.

[...] Estamos aqui agora a invocar que o novo bairro seja construído [sic] em moldes rigorosamente contemporâneos. Sabemos da dificuldade de convencer toda [sic] pessoa abastecida para com idéias inteligentes; no entanto o esforço [sic] poderia ser feito por parte das diversas companhias interessadas. Com essas companhias colaboram arquitetos como Osvaldo Bratke e Gregory Warchavchick: não seria possível estabelecer uma convenção para a arquitetura, salvando o mais bonito bairro de São Paulo? Isto coincidiria também com o interesse [sic] dos proprietários que não ficariam na história ao par de seus colegas do Jardim América ou Europa como

84. Planta do loteamento Jardim Morumbi.

*pessoas de muito dinheiro, e também de muito mau gosto [sic].*¹⁵

Lina parece concordar com o desenho urbano proposto para o bairro, com grandes lotes individuais e ruas sinuosas que acompanham a topografia¹⁶. Mas ela defende que nele deve colocar-se a arquitetura correta, adequada às propostas de preservação do espaço natural. A arquitetura moderna é a única, portanto, a seu ver, que poderá salvar o lugar na sua conformação original. A polêmica assumida publicamente por Lina contra a arquitetura de palacetes nos bairros-jardins tem ressonância em artigo escrito por Bardi:

[...] Pode-se observar que quarteirões inteiros de recente arquitetura eclética, fruto do cruzamento entre o pretensioso e a manipulação dos estilos, por

*exemplo, o famoso Jardim América de São Paulo, foram salvos pelo verde que tem a mágica capacidade de chamar a atenção sobre si fazendo passar a segundo plano o espetáculo penoso das fachadas tipo Parthenon com colunas ímpares. Uma sebe, um grupo de vegetação, uma mancha de flores têm o poder de dar tom a uma casa.*¹⁷

Mirante por vocação, um dos lugares mais altos dos arredores da cidade, o espigão do Morumbi é também informalmente freqüentado como espaço privilegiado de contemplação da paisagem onde se instalam São Paulo e seus arredores. Por ser encosta que se inclina vizinha ao rio, oferece paisagens extensas da maioria dos seus pontos. Fotos na revista *Habitat* perspectivam a vista na época e mostram a paisagem desabitada descendo em morros em direção à cidade. Essas fotos mostram o lugar como mirante. Lê-se, na legenda de uma delas:

*Do alto da igreja do Morumbi [sic] [...] avista-se um belíssimo panorama, como aliás em todos os pontos do Jardim.*¹⁸

¹⁵ HABITAT (1951 g), p. 66.

¹⁶ Conforme SEGAVIA, Hugo (1995) Depoimento dado à autora, São Carlos, jun. 1995, o desenho do loteamento foi realizado pelo topógrafo do arquiteto Osvaldo Bratke. No Instituto Lina Bo e P. M. Bardi se encontra documento, de 1968, de autoria de Eduardo Alves Garcia, morador do n. 200 da Rua 30, que se referiu ao "regulamento de urbanização do bairro Morumbi" como sendo de autoria da Companhia City.

¹⁷ BARDI, Pietro Maria (1987) Burle Marx. In: XAVIER, Alberto, org. (1987) *Arquitetura moderna brasileira - depoimento de uma geração*. São Paulo, ABEA - FVA - PINI, p. 388.

¹⁸ HABITAT (1953a).

85. Vista do Morumbi. 1953.

Essa vista privilegiada, onde o observador se situa na capela, será desenhada muitas vezes por Lina Bo Bardi na realização dos *croquis* para sua residência. Identifica o principal ponto escolhido por ela para olhar a casa, lugar que permite descortinar a habitação inserida na paisagem.

Ao comprar os lotes n.5 e 6, Lina Bo Bardi opta por instalar-se em um dos pontos mais altos da colina, de onde, a distancia, pode observar a cidade. As referências sobre a ocupação do bairro como mirante e como “floresta”, evocados em imagens poéticas em seus textos, serão assimiladas por ela no projeto. O esplendor da natureza, os bichos, o lago, serão fonte de inspiração.

Um abrigo para Diana

Figura 56.

Os croquis realizados por Lina Bo Bardi para sua residência são desenhos esquemáticos e apressados, realizados a lápis ou a caneta, em pequenas folhas ou pedaços de papel opaco em diversos tamanhos. São livres e expressivos, definindo com pouquíssimos traços seu objeto, tal como Lina Bo entendia o desenho do arquiteto:

O estudante deverá aprender (se já não sabe, coisa difícil no segundo ano) a desenhar a mão livre; com traço limpo e seco [sic], analítico, próprio do

*arquiteto. A maioria dos estudantes, [sic] desenha aos "fiapos" quando não em claro-escuro impressionístico, o que impede a compreensão da essência profunda de cada "forma". [...] no que toca a [sic] 'apresentação cenográfica', somos favoráveis, como dissemos, a uma absoluta modéstia, àquilo que o arquiteto Giuseppe Pagano definia, na Escola Politécnica de Milão, como "desenhar com a mão esquerda".*¹⁹

Esses esboços somam um total de 39 e não têm nenhuma indicação de data ou de sequência

¹⁹ BARDI, Lina Bo (1957), p. 64-5.

²⁰. Alguns deles são mais detalhados e realizados a instrumento. Deslocam-se do conjunto para caracterizar momentos de reflexão mais profunda, o estudar com mais cuidado alguma solução. Marcam pequenas pausas, no fluir apressado e contínuo de uma idéia para outra. Acreditamos que algumas das idéias, que permitem agrupar os *croquis* em pequenas séries, tiveram desenvolvimento paralelo. O conjunto dos desenhos não se submete à ordenação linear e progressiva. Soluções encontradas são postas de lado ou então retomadas com novas informações em pontos diversos do percurso. A leitura que se segue é apenas uma das possíveis diante do acervo documental encontrado, percorrendo as idas e vindas características do procedimento projetual de Lina Bo Bardi.

Um dos *croquis* da residência (fig.86), sem data como todos os outros, que poreria, à primeira vista, ser tomado como pertencente às últimas etapas do trabalho, contém praticamente todos os elementos definidores do espaço que estarão presentes na casa já construída. Priorizando uma perspectiva interna, Lina Bo Bardi define o desenho com traços inquietos, sem horizontais apaziguadoras. Descortina a vitalidade da paisagem em movimento no espaço exterior, a qual, através de parede completamente transparente, apodera-se da vida da casa. A grande árvore dentro da habitação rasga o teto, ocupando-o com copa exuberante. O desenho do espaço interno define, para seus habitantes, uma atitude participativa da paisagem que se realiza através do olhar. Mesmo contrastando as linhas retas da arquitetura e as linhas curvas da natureza, casa e paisagem querem manifestar-se em continuidade.

A perspectiva detém-se nos espaços da vida diurna, focaliza o grande salão com espaços

fluidos e interligados, a lareira como único elemento divisório que separa os ambientes de estar e jantar. As colunas finíssimas, separadas do elemento de vedação, desvinculam estrutura e espaço, pontuando apenas a continuidade total da superfície do teto e a do piso, em ritmo suave. O despojamento do espaço é arcabouço perfeito para abrigar obras de arte e mobiliário de todas as épocas, com objetos banais do cotidiano incorporados à ambientação juntamente com os objetos de arte.

Acreditamos que esse desenho servirá de guia para o projeto. Registra a vida no cotidiano da residência, pessoas reunidas em torno da lareira, cavallinho de brinquedo momentaneamente abandonado. Vida em comunhão total com o ambiente em torno. São essas as qualidades espaciais a serem perseguidas nos esboços que se seguirão. Quer suspendendo por pilotis a casa, que parece repousar temporariamente no chão, quer trocando de lugar a lareira, o pátio interno e o jantar de lugar, quer desenhando a área íntima e a de serviço, Lina Bo Bardi manterá, nas etapas subseqüentes, as mesmas qualidades da organização registradas nesse esboço. Com esse desenho, realizado em algum ponto do percurso projetual, ela conforma o que realmente chama de "programa". Não uma simples enumeração dos cômodos de uma construção, mas "idéia forte"²¹ que conduz a mão do arquiteto desde o primeiro deslizar do lápis na folha de papel em branco.²²

²¹ Sobre o assunto consultar MAHFUZ (1992), p. 40-1.

²² O conceito de "programa" na obra de Lina Bo Bardi, especialmente o procedimento adotado pela Arquiteta para a realização do projeto do Pavilhão do Brasil na exposição internacional de Sevilha, é explicado por Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki em mesas redondas realizadas no ano de 1994 em Campinas (2 fitas cassete). Ribeirão Preto (1 fita cassete), e por Marcelo Suzuki em mesa redonda realizada em Maceió. As mesas redondas

²⁰ Arquivo do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Figura 87.

Uma listagem dos ambientes da casa (fig.87) parece dar seqüência aos estudos. Excetuando-se a criação de um laboratório químico, a relação de cômodos segue os programas característicos das casas no período. O pátio, que será incorporado à construção, e a piscina, presente apenas em poucos esboços, não são relacionados. Incluir no programa uma varanda ou um ambiente de transição entre espaço interior e espaço exterior parece fora de cogitação desde o princípio: o próprio interior da casa deveria significar o ar livre. Reportagem na revista *Casa e Jardim* esclarece:

Nesta casa em que as pessoas sentem-se como se estivessem ao ar livre, não se cogitou de garagem. O automóvel fica abrigado sob uma cobertura de sapé,

acompanharam a exposição sobre a obra de Lina Bo Bardi e foram organizadas pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi conjuntamente com entidades locais: a PUC de Campinas, o IAB de Ribeirão Preto e a Universidade Federal de Alagoas, em Maceió.

88. Planta dos lotes destinados ao Instituto de Arte Contemporânea do MASP. 1953.

*armada sobre [sic] tubos de alumínio. É mais arejado, mais prático e não violenta a paisagem.*²³

Sabe-se que, inicialmente, a construção deveria ser a residência de artistas e professores a serviço das oficinas do Instituto de Arte Contemporânea que seriam criadas pelo MASP em terrenos vizinhos, os quais inclusive já tinham sido adquiridos por Assis Chateaubriand para esse fim (fig.88). Mas as oficinas foram entregues à FAAP depois de acordo judicial, e os lotes vendidos alguns anos depois²⁴. As palavras de Lina confirmam para a casa um caráter que extrapola o de natureza apenas familiar:

*[...] A minha intenção (lembra) era que a casa se transformasse em um grande ateliê. Mas esta meta não deu certo. Mesmo assim, tornou-se o ponto de encontro dos artistas.*²⁵

No rodapé da mesma folha, ela desenha o provável esquema inicial em projeção para a residência: um bloco retangular alongado.

²³ CASA E JARDIM (1953) Entre o céu e a vegetação pousa a casa de dois artistas. n.1, p.12. É possível que, pelo tom e conteúdo das informações, seja de autoria de Lina Bo Bardi a parte do texto citada que está em tipo gráfico diferenciado do restante do artigo.

²⁴ AMARANTE (1986).

²⁵ BARDI, Lina Bo apud MORENO, Leila Kimoura (1987), p. 12.

pórtico em ferro, embutido na cobertura em telha industrializada eternit de alumínio, suporta a cobertura e o forro. Ela trabalha em *croqui* seguinte (fig.91) a possibilidade do pórtico alçado para fora do domínio da coberta. Anuncia a solução de suspensão de esforços, semelhante à que será usada posteriormente no Museu de São Vicente e no Museu de Arte de São Paulo.

Na série de três esboços seguintes (figs. 92, 93 e 94), o pórtico é abandonado como solução estrutural, e apenas colunas delgadas são desenhadas. São alongadas ao máximo, desafiando o rompimento em prenúncio da solução de pilotis em ferro, em diâmetro extremamente reduzido, que será adotada.

Figura 93.

Figura 94.

No primeiro *croqui* da série (fig.92), Lina Bo retoma o estudo do pouso no solo de seu grande abrigo conformado com beirais que se alçam para o céu, em vôo. O solo, que havia sido abstraído de sua configuração específica para o estudo da edificação em si, encurva-se e

Figura 92.

assume o perfil ascendente e irregular. Ainda é modificado por traço vigoroso, indicando plataforma de aterro para dar acesso a casa, que repousa apoiada parcialmente no chão. No desenho seguinte (fig.93), nenhuma parcela da obra toca o solo, nenhum ferimento no sítio físico é realizado. A colina é vigorosa, completamente livre. A arquitetura horizontalizada para acima dela. Arquitetura e natureza estão lado a lado, autônomas, íntegras em sua plenitude e distinção. No terceiro croqui da série (fig.94), a cobertura, suavemente encurvada, referencia a montanha. O telhado, única curva no desenho da casa, é racionalização da linha natural de escoamento das águas da colina. Através de operação de corte e transposição, Lina Bo torna finito e abarcável o contínuo movimento de subir e descer infinito da linha da terra no horizonte.

A preocupação de erguer a construção do solo passa por etapa paralela registrada em conjunto de dois croquis (figs. 95 e 96). Neles, a colina, que não foi cortada nem sofreu movimentos de terra, permanece intacta, embora ocupada com a pequena base da construção.

Figura 96.

Decidida pela implantação da residência em suspensão, o passo seguinte parece ser voltar-se para a planta no esboço subsequente (figs. 97 e 98). Nesse ponto, Lina modela o formato retangular que vinha sendo adotado para o prisma, tornando a sua base quadrada. Esse contínuo ir e vir, esse tornar à planta para testar soluções gerais, caracteriza etapas de desenvolvimento desses esboços. A vegetação se apodera do solo totalmente livre de edificações e desponta também no teto, atravessa o pátio no interior da casa, elemento desenhado pela primeira vez e que tomará parte na solução final.

Figura 95.

Figura 97.

madeira, são desenhados com diâmetro mínimo, permitido apenas para o ferro. São fixados em sólida base de pedra, em solução que será resgatada no projeto de sua autoria para a Casa Valéria Piacentini Cirelli.²⁶

Ainda nesse mesmo *croqui*, Lina Bo parece ter-se conscientizado das dificuldades encontradas em trabalhar um prisma perfeito, quadrado, sem qualquer possibilidade de crescimento lateral. Ela retoma, então, a partir desse ponto, a pesquisa com dois blocos, abandonada em ponto anterior do processo de trabalho, documentada em série de quatro *croquis* (figs. 100, 101, 102 e 103). A experiência com o volume único e a necessidade registrada de soltar dele uma faixa fazem com que as duas propostas iniciais se encontrem.

Figura 100.

²⁶ Solução semelhante para coluna de madeira fixada em base de pedra encontra-se na obra de Alvar Aalto, na Vila Mairea, construída entre 1937 e 1939, em Nörmälä, Finlândia.

Figura 101.

Figura 102.

Figura 103.

Nos três esboços seguintes (figs. 104, 105 e 106), uma faixa posterior do prisma é isolada por inteiro para abrigar provavelmente os quartos. Outra solução encontrada também nesses esboços é soltar a faixa posterior do quadrado contendo espaços de serviço, fatiando-se o volume principal e criando, por deslocamento, um novo pátio. Nessa etapa dos trabalhos, Lina desenvolve uma série de experimentos sobre a dimensão e a posição relativa dos dois blocos. No estudo do elemento de ligação entre os blocos, em um dos esquemas, o sítio assume sua configuração ascendente. A casa se molda à topografia específica, formando com ela um todo indissociável.

Figura 104.

Figura 105.

Figura 106.

A edificação é um grande plano que avança e se apóia parcialmente sobre pilotis, para acomodar-se a sítios íngremes. A implantação, misto de pilotis e de embasamento no chão em dois níveis, indica procura da preservação da topografia em sua conformação original, procedimento que, segundo depoimento da Arquiteta, caracteriza a implantação moderna:

A moderna arquitetura superou o conceito de adaptar o terreno para a casa, destruindo o encanto natural, a vegetação e a própria topografia. Hoje constroi-se [sic] a casa para o terreno, associando-se ao seu conforto [sic] a beleza espontânea [sic] da vegetação e do panorama. Eu mesma segui esse [sic] processo na construção de nossa residência e localizei-a no Jardim Morumbi que, na minha opinião, é o único local, em São Paulo, onde a natureza ainda se mantém [sic] intacta em todo seu esplendor [sic]. ²⁷

²⁷ BARDI, Lina Bo apud ARQUITETURA - natureza (1952), p.12.

Figura 107.

No que, talvez, seja o último esboço (fig.107) antes de partir para a fase de anteprojeto, Lina Bo Bardi desenha a casa na paisagem. A árvore, originária do lugar, situada no platô onde a casa deve erguer-se, não pode ser derrubada. Os espaços são planejados ao redor dela, que cresce frondosa, despontando acima da construção. Por instantes, esse último desenho da série de *croquis* assume a imagem de um abrigo construído na árvore, o qual, apoiado em pilotis muito finos, cria ilusão de suspensão completa, tendo-se apenas o tronco como elemento de suporte.

A força do desenho da árvore, que cresce acima da cobertura e tem apenas seu tronco dentro do "pátio suspenso", confirma-se também nas pranchas de anteprojeto (figs.108 e 109). Colocada ao lado de questões de ordem extremamente práticas e funcionais referentes a

essa fase dos trabalhos, tal força reafirma sua importância na definição geral.

Figuras 108 e 109.

A residência projetada por Lina Bo Bardi se instalará no meio da vegetação sem destruí-la, sem aplinar a topografia, apenas tocando levemente o chão. As palavras de Le Corbusier para a *Ville Savoye* publicadas por Lina na revista *Domus*, adaptam-se perfeitamente à casa do Morumbi:

[...] *"La maison est un objet posé au-dessus du sol au milieu du paysage..."* *"... Arrivée des voitures sous les pilotys..."* *"... la vue est très belle, l'herbe est une belle chose, la forêt aussi: on y touchera le moins possible. La maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger."* ²⁸

Em alguns depoimentos, Lina Bo Bardi indica, como único princípio gerador do projeto, a "harmonia com a natureza". Justifica a suspensão da casa em pilotis com o argumento de não bloquear o sol ou destruir as plantas ²⁹. A Arquiteta identifica sua inspiração nos jardins "naturais" do século XVIII e do Romantismo, nos quais a vegetação segue seu próprio curso sem ser moldada em composição abstrata ³⁰. Transporta das redondezas espécimes vegetais nativos, replanta-as em seu terreno. ³¹

Lina Bo Bardi incorpora ao projeto dos jardins de sua residência o conceito de habitat natural: eles só seriam completos com uma alma, com seus animais nativos ³². Sonha em manter o lugar intacto como uma reserva, afirma nunca ter matado nenhum animal encontrado. Com a casa pronta, algumas fotos de época a mostram em contato estreito com vários animais, inclusive cobras. Ela também costuma desenhar estranhos insetos ali encontrados (figs. 110 e 111).

Figura 110.

Figura 111.

Não é por acaso que, ao dirigir-se para a escada que dá acesso a casa, o visitante é recebido por uma Diana, escultura romana realizada no século I. Com porte imponente, vestida com grande túnica, esta virgem lunar,

²⁸ LE CORBUSIER apud DOMUS (1944a), p.87.

²⁹ MORENO (1987), p. 12.

³⁰ CHAVES, Anna Mathilde / 195 //1953? / Jardins das mansões paulistas. s.l., s.ed.

³¹ VALENTINETTI (1995).

³² CHAVES /195 //1953?/.

Figura 112.

habitante das matas, é trazida de bosques longínquos, para ter sua morada nesta que Lina pretende ser uma pequena reserva da mata brasileira (fig.112).

Lina Bo constrói um hábitat para o homem moderno, desenhado segundo as necessidades e o conhecimentos de seu tempo. Para ela, alia-se às necessidades de tal indivíduo o descortinar horizontes extensos, como ela mesma depusera alguns anos antes:

*[...] Noi abbiamo bisogno della conoscenza della sua interminabilità (do espaço universal e ilimitado), la vista della distanza inesplorata, poichè esse ispirano l'immaginazione con pensieri di ulteriori possibilità che sollevano l'emozione della speranza, così necessaria al godimento della vita [...]*³³

A paisagem, retratada em ângulo já explorado nos *croquis*, é tema de fotografias da época. O panorama se coloca como continuidade do terreno e dos caminhos da própria casa, que se situa como um observatório, no alto, em um dos pontos mais privilegiados do Morumbi. As vistas descortinadas alcançam o horizonte, ao longe se pode ver a cidade (figs. 113 e 114).

O patamar da escada também é planejado para que, no momento de giro, entre um lance e outro da escada, o visitante se coloque diante

Figura 113.

Figura 114.

³³ BARDI, Lina Bo; PAGANI, Carlo (1943) Alla ricerca di una architettura vivente. *Domus*, [encarte], dez.

do espaço de imensidão (fig.115).³⁴ Ao posar de modelo para fotografias, no patamar da escada e no interior da casa, encostada às paredes de vidro, Lina Bo Bardi parece confirmar essa possibilidade de leitura (figs.116 e 117). Objetos de arte e peças do mobiliário são dispostos nessa mesma posição (fig. 118).

Figura 115.

Figura 116.

Figura 117.

Figura 118.

³⁴ Situação semelhante aconteceria no patamar da escada do MASP, conforme SUZUKI, Marcelo (1994) Depoimento em mesa redonda. Ribeirão Preto.1 fita cassete.

Para quem entra na casa, a atração pelo espaço exterior é imediata. O vidro é o material que possibilitará a fruição dessas imagens. As fachadas são contínuas e transparentes, nem mesmo o dobrar das superfícies nas esquinas pode bloquear a vista. Toda construída com a transparência do cristal, a arquitetura, como as

peças que aí habitam, assume olhos e perscruta a paisagem em torno.

Lina desenha para sua residência uma visão poética do abrigo, construído com "paredes-paisagem", refletindo os desenhos e os tons de verde em constante transformação. Resgata para o cotidiano da sua residência a possibilidade de experimentar sentimentos do sublime.

Ao desenhar, sem a proteção de balaustradas, as esquadrias do grande salão, abrindo-se de piso a teto, semelhantes às detalhadas para o "pátio suspenso", Lina demonstra ausência completa de preocupações com segurança (figs. 119 e 120)³⁵. Ela associa a aproximação do espaço exterior a uma sensação de perigo, a colocar o homem diante do abismo, conforme suas palavras:

*[...] Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando dos 'perigos' sem se preocupar com as 'proteções' usuais; a casa, de fato, não tem para-queijos [...]*³⁶

As descidas de água são cuidadosamente pensadas; pintadas de vermelho, destacam-se e avançam em direção às laterais. Conduzem a água para fora da área de cobertura, deixando-a cair livremente. À água que jorra normalmente em dias de chuva, Lina acrescenta estes novos volumes intensos que jorram pelas gárgulas para serem apreciados. Ela esclarece sua intenção:

³⁵ Sobre a intenção de "aventura", do desenho das esquadrias sem balaustradas observar considerações de J. M. F. (1953) Built in Brazil: a light glass casa in the air. Interiors, n.10. mai., Ver também intenção de reforçar o sentido de avanço da edificação em MINDLIN, Henrique E. (1956) Lina Bo Bardi - house for Mr. and Mrs. P. M. Bardi / 1951 / São Paulo, in MINDLIN, Henrique E. Modern architecture in Brazil. Nova York, Reinhold, p. 42.

³⁶ HABITAT (1953b).

Figura 119.

Figura 120.

Figura 121.

Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem [sic] natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar esta ordem [sic] natural com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens que, quando se aproxima da natureza faz, na maioria dos casos dentro de sentido decorativo e de composição, portanto, um sentido "externo".

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era de criar um ambiente "fisicamente" abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento,

*participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade.*³⁷

Acreditamos que essa reflexão envolvendo a noção de abrigo, presente desde o primeiro croqui, é o eixo condutor do projeto. Essa idéia também é o resultado da observação da Arquiteta sobre a inserção das casas rudimentares no meio natural, sobre a situação de fragilidade do homem diante das forças da natureza. É presença constante nos textos escritos por Lina Bo Bardi no Brasil e na Itália, e exaustivamente explorada no primeiro capítulo deste estudo.

Ela desenha, para sua primeira habitação, os próprios sentimentos primordiais de abrigo³⁸.

³⁷ HABITAT (1953, b).

³⁸ Sobre o assunto ver considerações de J.F.M. (1953), p. 74.

As cadeiras com bola de latão que compõem o grande estar organizam-se solenemente como em um ritual, voltadas para o grande painel de vidro (fig.121). Na residência do Morumbi, como em um teatro, Lina Bo Bardi abriga o homem para participar de apresentações, aponta os lugares onde esse indivíduo deve sentar, desenha as cadeiras nas quais ele repousará seu corpo e solenemente abre todas as cortinas para os espetáculos sublimes que a natureza a ele proporcionará.

Sxc

A geometria como gesto

Figura 122.

Com a montagem da seqüência de *croquis*, realizada na etapa anterior deste estudo, evidencia-se o procedimento projetual adotado por Lina Bo Bardi. Ela toma, como ponto de partida para realização do projeto de sua casa, um prisma de base retangular, passando em seguida a explorar um prisma de base quadrada. As dificuldades de adaptar as necessidades funcionais dos ambientes a uma planta nesse formato, modulada de 5 em 5m, fazem com que ela isole a faixa posterior do quadrado para poder dividi-la livremente. O processo de trabalho se completa, quando ela desprende do volume uma segunda área

alongada para abrigar os espaços de serviço (fig. 122).

A forma geral da casa, quadrada, sofre cortes e deslocamentos para moldar espaços internos, pátios, os "*jardins 'prisonniers' de l'architecture*", como observara Le Corbusier³⁹. Em um dos cortes, a área retirada abriga árvore já existente no local, criando área descoberta,

³⁹ LE CORBUSIER apud GRESLERI, Giuliano (1987) *Les leçons du voyage d'orient*. In: LE CORBUSIER et la méditerranée (1987) p.44. São os jardins escondidos atrás dos tradicionais muros das casas mediterrâneas, observados por Le Corbusiers na sua viagem a Istambul.

Figura 123.

nomeada pela Arquiteta nos textos de "páteo [sic] suspenso", recurso utilizado para possibilitar a "ventilação cruzada no tempo de calor" (fig. 123). No segundo corte, a faixa separada é deslocada para trás para dar espaço ao que ela chama de "pateo [sic] das rosas", "jardim comprido e fechado" ⁴⁰ (fig. 124).

O "pateo [sic] das rosas" não funciona como espaço de convívio nem centraliza a circulação. Sem portas de acesso, é fechado por paredes maciças e por um painel de alvenaria recortado por janelas que propiciam uma visão intimista do jardim plantado inteiramente com roseiras. No caso do "pateo [sic] suspenso", abrem-se os grandes panos de vidro totalmente transparentes. Ao seu redor, distribuem-se o jantar, o estar e o *hall*. Mas, por sua condição de suspensão, o desfrute do espaço deve ser apenas contemplativo. Esses dois pátios trazem, para o interior da habitação, respiros de vegetação e de luz esculpidos na volumetria plena.

Lina Bo Bardi localiza na casa a lareira vizinha ao pátio. Os dois elementos se alternam, dependendo da época do ano, aquecendo ou refrescando o ambiente, no que talvez seja para ela o centro de interesse do espaço. Para Lina,

Figura 124.

não é importante que os pátios centrais sejam elementos pertencentes à tradição da arquitetura doméstica mediterrânea. Em 1943, ao resenhar um livro de arquitetura ela declara porque considera a publicação interessante:

[...] I diversi tipi di organismi non sono selezionati per nazionalità ma piuttosto come soluzioni diverse di uno stesso problema; così come sono raffrontate tre soluzioni della casa con patio centrale, una a Berlino, una a Copenhagen e una a Yokohama. ⁴¹

Segundo se observa nos *croquis*, princípios geométricos regem a conformação dos espaços. Cada ambiente do grande salão está localizado conforme os módulos quadrados. Mas, o rigor matemático da modulação é apenas ilusório, como confirmam as cotas dos desenhos de anteprojeto. Os intervalos estruturais têm pequenas variações em torno de 5 metros. Mesmo assim, a forma geral do quadrado, com uma faixa correspondente a um quarto do seu lado deslocada para trás, mantém-se como marca visual. Da mesma maneira, mantém-se a ilusão de rigor na repetição do ritmo de marcação das fachadas.

⁴¹ BARDI, Lina Bo (1941) Un interessante libro sulle piante d'architettura. *Lo Stile*, n. 10, p. 34, out.

⁴⁰ HABITAT (1953b).

Caracteriza-se o prisma como uma forma fechada. A repetição do módulo é contida pelo perímetro, que não permite a adição infinita de partes.

A organização da casa, com o serviço deslocado do seu corpo principal, é referida por Francesco Tentori⁴², provavelmente com intenção irônica, como uma apropriação por parte de Lina Bo Bardi da memória do Brasil colonial, através da incorporação do esquema de casa grande e senzala. Lina Bo projeta a área de serviço rigorosamente separada do corpo da casa. Constrói parede totalmente fechada para o pátio das rosas, além de fechar com porta toda essa ala. Os empregados dispõem de uma habitação mínima, praticamente independente do restante da moradia. A ligação entre os dois blocos se efetua pela cozinha, tratada como elemento de transição entre os dois setores. Ao referir-se a essa situação de isolamento do lugar de trabalho, Giò Ponti denomina esta parte da residência de "*viscere*" da casa.⁴³

O espaço interno da residência tem setores com características distintas: aquele exposto, que se desnuda completamente para os visitantes, e aquele que é resguardado, "*segreto*", nas palavras de Ponti⁴⁴. A opacidade do grande painel de alvenaria, de piso a teto, que separa os setores social e íntimo, constitui-se como barreira, defendendo a intimidade de seus moradores. A transparência total é desejada apenas para parte da habitação. Esta característica é identificada ainda na fase de desenvolvimento dos *croquis*, quando Lina anota o tratamento diferenciado pretendido

para o forro: "*suffito curvo nel soggiorno*" e "*reito stanze*"⁴⁵.

Essa clareza da organização interna deve ser refletida e compreendida a partir do espaço externo. O olhar deve atravessar a edificação e entender como ela foi realizada. Com respeito à sua casa Lina Bo declara:

[...] *Minha residência é o que todos vêem do lado de fora: um grande salão, uma cozinha ampla, banheiros. É tudo muito funcional. Não vejo nada de tão belo na arquitetura [...]*⁴⁶

Na mesma época da construção da sua casa, Lina Bo Bardi, em artigo sobre a residência de João Vilanova Artigas, elogia as qualidades da habitação que se mostra, que não é "casa-fortaleza", com a verdade contida na unidade entre interior e exterior⁴⁷. A revista *Habitat* afirma também sabedoria contida na mudança ocorrida no trabalho do arquiteto, que abandona tendência wrightiana das "*formas como submissão da natureza*"⁴⁸, como a registrada em sua casa de 1939:

[...] *material à vista, nenhum revestimento, telhado aparente em sua totalidade, e aquele típico adaptar-se da forma ao terreno, aquela procura de se confundir o mais possível com a paisagem que a rodeia.*⁴⁹

Segundo a Revista, a nova atitude assumida pelo profissional considera acertadamente que a verdadeira conquista do homem contemporâneo é a consciência de si mesmo. Nas suas páginas, publica-se:

⁴⁵ Ver ilustração n. 98, p. 79.

⁴⁶ BARDI, Lina Bo (1987) apud MORENO (1987), p.12.

⁴⁷ BARDI, Lina Bo (1950) Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, n.1, p.2, out.-dez.

⁴⁸ HABITAT (1950c) n.1, p.3, out.-dez. O texto acompanha legenda das fotos das obras de Vilanova Artigas, em continuação do artigo assinado por Lina Bo Bardi, referido na nota anterior.

⁴⁹ Idem, p.3.

⁴² TENTORI (1992), p.1.

⁴³ PONTI, Giò (1953) La "casa de vidro". *Domus*, n. 279, p. 22, fev.

⁴⁴ Idem. p. 21-2. Ver também as observações de Giò Ponti sobre a casa do dia e a casa da noite, quando se refere à área social e à área íntima da residência do Morumbi.

A sua moral arquitetônica o levou a formas extremamente secas, ósseas, completamente independentes da paisagem que as rodeia, sinceramente humanas [...]⁵⁰

A opção de Lina Bo Bardi pela forma geométrica no projeto de sua residência é evidente desde o *croqui*, com a perspectiva interna apontada no estudo como guia do projeto. Em nenhum momento, ela introduz a forma irregular, livre. Sua busca será em direção ao volume puro, único, que, por suas linhas retas e controladas, destaca-se das formas curvas e livres da vegetação e da topografia em torno. Quando, em um dos *croquis*, os beirais em forma de asa, antes de desaparecerem, experimentam voltarem-se para baixo, conformando segunda cobertura menor, adendo da primeira, em quebra de unidade da volumetria, Lina Bo abandona esta idéia e anota no esboço seguinte: "*il tetto e l'intercapedine fanno volume plastico*"⁵¹.

Ela não deseja abandonar o volume único, absoluto: um prisma que paira no ar. Não pretende dissolver a força de uma massa compacta em diversos blocos que se mesclam na vegetação. Essa idéia de dissolução, cogitada em algum momento, como parece indicar um dos *croquis*, foi abandonada no transcorrer do trabalho (fig.125).

A necessidade, inclusive, de subdivisão do volume único, resultado do desenvolvimento dos *croquis*, leva-a a desenhar no último *croqui* da série estudada ⁵² um pequeno aglomerado de sólidos geométricos de formas diversas em desequilíbrio, em referência irônica a essa composição confusa. Na etapa do anteprojeto, ela dará o ajuste na composição, para obter,

MUSEU DE ARTE
SÃO PAULO

Rua 7 de Abril, 230

Figura 125.

como resultado do conjunto, o domínio completo de um volume sobre os outros, definindo duas ordens hierarquizadas de elementos: o volume principal, colocado em evidência, e o volume de serviço, localizado fora do alcance do olhar.

Marcadamente horizontalizadas, as duas lajes que definem a construção são pontuadas somente pelo ritmo vertical das esquadrias e pilotis. Contidas, exatamente nas suas bordas, por película de vidro, conformam uma arquitetura que se define pelo volume, e não por superfícies (fig. 126).

Leve e imaterial, suspensa no ar, a residência se coloca como um objeto cúbico no topo da encosta. Com suas linhas retas e precisas, niveladas com a copa da vegetação, parece flutuar acima da massa verde, como a imagem de um dirigível, evocada por Lina na publicação de ensaio alguns anos antes (fig.127):

⁵⁰ HABITAT (1950c), p.3.

⁵¹ Ver ilustração n. 98, p. 79.

⁵² Ver ilustração n. 107, p. 82

Figura 126.

Alberto Frey - Casa su sostegno in acciaio.

Figura 127.

*leggerezza ed elasticità, come nella casa di Alberto Frey, la cui ossatura e il rivestimento in tela metalizzata, ci fanno pensare ai dirigibili.*⁵³

Ela tem consciência do contraste entre arquitetura e o traçado das ruas que sua proposta provoca, podendo ser apontados como testemunhas os rabiscos realizados na borda da folha de um dos *croquis*.⁵⁴

O volume geométrico contrasta fortemente com as linhas curvas da paisagem (fig.128). Marca no lugar definitivamente a presença da edificação. Primeira casa a ser construída no loteamento, afirma-se diante da "mata", agregando-se a umas poucas marcas civilizatórias já existentes: a capelinha do Morumbi e a sede da fazenda Müller-Carioba.

Acreditamos que, para Lina Bo Bardi, a geometria é uma necessidade interior de ordem e referência diante do mundo natural em constante mudança. É afirmação do agir racional do homem diante da natureza. Não apenas do homem culto, mas também daquele homem leigo, que age segundo sua intuição.

No opção pela geometria para sua prática projetual, ela resgata valores descobertos na

⁵³ DOMUS (1944a), p. 86.

⁵⁴ Ver ilustração n. 106, p. 81.

Quante discussioni sono state fatte intorno agli esili "pilotys" di Le Corbusier? Pure la casa "sollevata dal suolo" ha avuto un grande sviluppo in questi ultimi anni. Con l'ossatura in acciaio, si arriva a realizzazioni di massima

Figura 128.

arquitetura elementar dos abrigos, nos *trulli*, nos
"castelos primitivos". A geometria é entendida

não como forma, mas sim como gesto
civilizatório.

✓

Prancheta e canteiro

Vários conjuntos de pranchas correspondendo à fase de anteprojeto e projeto da Casa de Vidro foram realizados por Lina Bo Bardi. Na passagem de um conjunto para outro, ela aperfeiçoa o funcionamento de setores da residência e clareia os resultados compositivos do agrupamento de volumes. Um dos desenhos, contendo esquema da topografia do terreno, marca a passagem para esta nova etapa. Nele, visualiza-se a acentuada inclinação do sítio. (figs.129 e 130). As soluções esboçadas deverão ser adaptadas à topografia exata.

Provavelmente com a intenção de ver aprovado o projeto na Prefeitura, considerando-o em fase final, Lina Bo Bardi organiza os resultados obtidos na fase de *croquis* ao desenhá-los em

Figura 130.

Figura 129.

grande prancha, com carimbo e cotas gerais (fig.131). Nessa solução, ela traça parte do aclave do terreno aplainado, com intenção de permitir acesso motorizado até a escada, mas sem ainda encaixar na encosta ambientes fechados. Existem ainda nesse desenho diversas

diferenças em relação ao projeto que vai ser construído: a escada, dobrada em L, possui primeiro lance em rampa, sugerindo continuidade entre terreno e casa; pequeno ambiente para vestiário compartimenta o

Figura 131.

retângulo da grande sala; dois dos quartos são transformados em sala íntima; o corredor desses quartos, livre de portas, não separa a área destinada ao casal; o espaço de dois dos quartos de serviço conforma apenas um ambiente, à semelhança do esquema desenhado para a área íntima.

No desenho das fachadas, identificam-se também algumas diferenças: o teto apresenta inclinação mais acentuada e mantém cumeeira em ângulo; tímidos beirais ainda permanecem; a cobertura da cozinha é inclinada, ao invés de plana, suportando volume da caixa d'água menor que sua área; os panos de vidro do estar não são inteiros, com várias marcações horizontais e verticais; as esquadrias do quarto de casal, em faixa horizontalizada, não conformam painel de piso a teto; as colunas são retangulares, e não cilíndricas.

No conjunto de desenhos seguinte, Lina faz alguns avanços no processo de simplificação da volumetria e da planta. Os beirais se encolhem atrás de platibanda; a cobertura da cozinha se horizontaliza em teto-jardim; nos panos de

vidro do salão se apagam algumas marcações horizontais que se ampliam no quarto de casal e na copa. O vestiário se retira da área social. A área inferior cresce em pé direito, assumindo a função de depósito. A lareira é posicionada entre o jantar e o estar. O lance, em rampa, da escada é substituído por lance em degraus de pedra natural, mantendo-se ainda, pelo tratamento do material, idéia de continuidade entre sítio e casa. As colunas de perfil retangular foram substituídas e a residência passa a apoiar-se parcialmente em colunas cilíndricas finíssimas, com 17cm de diâmetro (figs.132, 133, 134, 135 e 136).

No conjunto de plantas que parecem ser as definitivas da residência, as esquadrias do estar, desenhadas anteriormente com telas protetoras de arame em sua parte móvel e vidros fixos em altura de peitoril e em altura de bandeira, são substituídas por esquadrias que abrem inteiramente, de piso a teto, seus vãos centrais, em sistema de correr. São definidos os materiais básicos: o concreto armado, o vidro, o ferro, a

Figura 132.

Figura 133.

Figura 134.

Figura 135.

Figura 136.

telha *eternit*. São escolhidos materiais diferenciados de revestimento para o bloco principal e para o bloco de serviço (figs. 136, 137, 138, 139 e 140).

Com o projeto finalizado, mas ainda sem seus documentos profissionais reconhecidos no Brasil, Lina encarrega Gregori Warchavchik de assinar as plantas ⁵⁵. Na execução da obra, o piso da sala de estar, especificado em tábua corrida de pau-marfim, passa a ser de cerâmica vidrada *vidrotile*, em tom suave de azul, e a alvenaria de tijolos à vista é revestida com reboco liso. ⁵⁶

A escolha de materiais como madeira e pedra brutas, além de tijolo aparente, caracteriza a presença, na obra, de desenhos irregulares, de feitura artesanal, moldados pela natureza e pela mão do homem. Convivem lado a lado com

materiais industriais, como o vidro, a telha ondulada, o ferro, nos quais as marcas do momento do fazer foram apagadas pela máquina.

Na solução definitiva do projeto, esses materiais irregulares são levados para fora do corpo da residência, deixando-se ver nos caminhos, no no espelho d'água. A "Casa de Vidro", como a denominaram os moradores do Real Parque e do Brooklin, bairro de "residências alegres de pessoas humildes e pobres", vizinho a casa ⁵⁷, tem no seu corpo o brilho dos materiais polidos e dos metais, refletindo, como um diamante, a luz e o verde captados do céu e da mata em torno.

A escada, antes definida com meio lance em pedra natural, é substituída por outra vazada, recortada pela máquina no ferro e na pedra polida que apenas toca levemente o solo e marca forte contraste com ele. É ponto de chegada do acesso principal, traçado em curvas sinuosas. É marco de delimitação entre o

⁵⁵ Conforme planta arquivada no Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

⁵⁶ Existe dificuldade de a mão-de-obra local executar alvenaria de tijolo aparente, conforme considerações desenvolvidas por TELLES, Sophia da Silva (1994a) Aula ministrada no Mestrado em Arquitetura. São Carlos, EESC-USP, jun.

⁵⁷ Sobre o assunto, consultar BARDI, Lina Bo (1986), p. 17.

Figura 137.

Figura 138.

Figura 139.

Figura 140.

Figura 141.

domínio do mundo natural e o domínio do homem⁵⁸. A transposição desse limite deve-se realizar em percurso ascendente, característica presente em muitos projetos que Lina Bo Bardi realizará depois, como o Museu de São Vicente e o Museu de Arte de São Paulo, entre outros. O acesso à habitação se carrega de um sentido simbólico que parece indicar a arquitetura como resultado de um processo de depuração.

Não se sabe se Lina Bo desenha o detalhamento da obra simultaneamente ao projeto. Raríssimos desenhos seus têm data. Os dados disponíveis mostram apenas alguns detalhes construtivos do telhado, que se localizam em uma das pranchas. O restante do detalhamento é realizado em pequenas folhas separadas,

talvez à medida que fosse sendo necessário à obra. Assim, realizam-se os detalhes construtivos, os das áreas molhadas e os do mobiliário (figs. 142, 143, 144, 145, 146 e 147). Das esquadrias, encontraram-se poucos registros, mesmo da grande esquadria de correr das fachadas principais. Seu desenho extremamente simples talvez os dispensasse.

Figura 142.

⁵⁸ BARDI, Lina Bo (1944) Sistemazione degli interni. Sensibilità dei materiali. *Domus*, n.201, p. 316-7. Lina desenvolve no artigo duas possibilidades de tratamento para a passagem entre o espaço externo e o interior da habitação: 1. contraste entre tratamento irregular do exterior e exatidão construtiva do interior, ou 2. sensação de continuidade pelo uso de materiais rústicos e da vegetação.

Figura 143.

Figura 144.

Figura 145.

Figura 146.

Figura 147.

O espaço exterior não é objeto de detalhamentos no momento. Mesmo do abrigo para dois carros, construído em palha e alumínio, executado em momento simultâneo ao das obras da residência, como mostram as fotos da época, não se encontraram desenhos. Talvez a presença constante da Arquiteta no canteiro de obras dispensasse definições prévias muito precisas de alguns desses elementos que

poderiam também ser resolvidos junto aos profissionais especializados, nas suas próprias oficinas. Em relação aos fornos existentes em uma das laterais da casa, ela identifica intenção de resgatar procedimento utilizado pela população local. Neste sentido ela declara:

*Dois fornos construídos [sic] por caboclos, ao lado da casa, com barro e tijolo. É este [sic] um momento em que a arquitetura popular entra em acôrdo [sic] com a arquitetura contemporânea.*⁵⁹

Nesse sentido, convergem muitos depoimentos de sua maneira de agir em outras construções: o estabelecimento de escritório na própria obra, o possibilitar de que muitos detalhes fossem resolvidos na hora, inclusive com a colaboração de pedreiros e mestres de obra. Mas essa postura não significa que ela tenha abdicado dos conhecimentos adquiridos na sua formação. Como ela mesma esclarece:

*Eu não trabalho sozinha, nós somos uma tropa, então um diz uma coisa o outro diz outra, o operário pode dar um palpite numa solução inteligente e você aceita, mas sem paternalismo. Por tudo isso sempre tive o maior respeito, sempre dirigi o meu trabalho, porque se você faz o projeto e dá para executar não sai direito. Tem que ir na obra e fazer amostras e a fiscalização de tudo, porém precisa ter o "Ideal".*⁶⁰

Aderir a esse procedimento significa também abrir espaço no planejamento realizado na prancheta e deixar que soluções surjam no canteiro de obras. A admiração de Lina Bo Bardi por um conhecimento que se produz na prática, por uma tradição em constante movimento, fica bastante clara nos textos da

Arquiteta sobre arquitetura popular trazidos a público na primeira parte deste estudo. Para construir a Casa de Vidro, ela se utiliza de uma prática inerente ao trabalho popular.

⁵⁹ HABITAT (1953b).

⁶⁰ BARDI, Lina Bo apud LEFÉVRE, Carolina. Entrevista Lina Bo Bardi. *Caramelo*, n. 3, p. 65.

A CASA DA TERRA

Desenhando a vida

Um gesto ameaçado

Desenho e construção

Desenhando a vida

Figura 148.

Os croquis desenhados por Lina Bo Bardi para a Casa Valéria Piacentini Cirell estão distanciados, em pelo menos oito anos, daqueles realizados para a Casa de Vidro. São em tamanho maior e lançam mão, logo no início, do uso de instrumentos. Mesmo estando sem data ou indicação de seqüência, possibilitam o acompanhamento do percurso projetual seguido. Pelas características narrativas que contêm, evidenciam as dúvidas que, aos poucos, vão-se esvanecendo e dando lugar às imagens procuradas. Em algumas etapas, ganham colorido e tornam-se quadros, concretizam paisagens cotidianas imaginadas.

No que poderia ser tomado como *croqui* gerador de uma grande seqüência, a que vai possibilitar inclusive a solução definitiva, Lina Bo mostra, quadro a quadro, o surgimento da casa. Desenha uma série de quatro pequenas perspectivas da habitação: cubos mínimos apoiados diretamente sobre o solo, com acesso único por pequena escada (fig.148). Na edificação, que parece erguer-se de dentro da terra, a fumaça na chaminé é o primeiro sinal de vida.

Nas duas primeiras imagens, o volume é constituído por fina superfície contínua, que o percorre como um invólucro, sem distinção entre paredes e teto. No terceiro desenho,

Figura 149.

grossa camada de massa irregular adensa a superfície frágil das paredes externas. Molda-se ao cubo em movimento envolvente. Totalmente opaco, esse envoltório interrompe-se, para dar lugar a duas aberturas de vidro, de piso a teto, as quais, pela leveza e transparência, contrastam fortemente com o volume. Com o peso e a espessura reforçados, a casa aprofunda sua ligação com o solo.

No último quadro da seqüência, a capa de argamassa surperposta suspende e limita a base um pouco acima do chão, sem com isso diminuir a forte sensação de enraizamento.

Esquema em planta indica um pequeno anexo que surge no desenho seguinte, com cobertura de palha (na mesma folha do primeiro). Uma crosta irregular, recobrindo as paredes externas, e uma rarefeita cobertura vegetal no teto-jardim são indicadas nesses desenhos

iniciais, mas sem a força ainda que assumirão nas etapas posteriores.

O esboço seguinte ganha colorido e caracteriza uma primeira paisagem (fig.149). Os verdes, azuis, marrons e vermelhos, luminosos, somam-se à vibração do desenho. Lina Bo Bardi parece querer observar as potencialidades de vida que o espaço é capaz de proporcionar. Ela acrescenta à edificação marcas de uso do espaço pelo homem e elementos do mundo natural. Os traços nervosos expressam uma arquitetura que se movimenta ao ritmo de um cotidiano carregado de energia no interior da pequena habitação. Além da cortina de fumaça que, acima do teto-jardim, indica presença do calor do fogo no seu interior, surgem rastros entre a entrada principal e a cobertura de sapé, que parecem trilhados por passos apressados. A

vegetação, os pássaros, as nuvens, movimentados pela força do vento, tornam-se parte da construção. Lina Bo planeja uma casa de intenso envolvimento com a paisagem.

Nesse *croqui*, a vegetação no teto-jardim e a crosta irregular recobrendo as paredes externas ganham densidade.

As paredes suportam o peso do teto, homogeneamente diluído ao longo de todo o seu perímetro. A estrutura define o espaço e enseja o domínio das opacidades sobre as transparências. A paisagem e a luz são filtradas a partir de pequenos visores, aberturas mínimas de forma irregular que marcam o gesto de arrancar com a mão pedaços de opacidade¹.

Define-se uma construção atarracada, de contorno não controlado, característico das construções realizadas com barro ou pedra. A casa parece totalmente artesanal. As marcas da mão do homem no momento do fazer, as irregularidades, apontam no sentido da possibilidade de se construir com o próprio esforço.

Figura 150.

¹ Talvez esteja, nesses pequenos visores, o início da experimentação que levará Lina Bo Bardi às aberturas em forma de ameia do Sesc da Pompéia.

Figura 151.

Figura 152.

Figura 153.

Sua escala transmite um certo caráter de domesticidade e acolhimento. A idéia de abrigo primordial permeia fortemente o trabalho. Acreditamos que essa imagem deverá servir de guia para o projeto. Mesmo

X
pesc

Figura 154.

modificando parcialmente o programa, o funcionamento e também a volumetria, essas qualidades do espaço permanecerão.

Os esboços se desenvolvem no sentido da conquista da planta livre, permanecendo apenas a biblioteca, temporariamente, como compartimentação interna do espaço principal (figs 150, 151, 152 e 153). Lina Bo anexa à volumetria, até então cúbica, uma segunda área, que retira do quadrado principal para

abrigar os ambientes da casa. Nessa nova área, livremente compartimentada, várias tentativas são realizadas para organizar os ambientes e para definir-lhes a proporção. No acompanhamento desses ensaios, desvenda-se o surgimento das varandas laterais.

No segundo quadro de síntese das possibilidades estudadas (fig.154), a cor, que parece significar o habitar a casa, com a vida de todos os dias, é novamente introduzida no

desenho, e , junto com ela, a paisagem e as pessoas. Além da cor, a textura irregular é representada fortemente: as paredes são tomadas por relevo áspero e por plantas em disposição casual; a chaminé é desenhada, deixando à mostra o contorno de seus tijolos; as colunas, como árvores recém-cortadas da mata, expõem seus veios em movimento ascendente e suas bases de pedra em estado bruto; a delicada varanda é coberta desalinhadamente com palha.

Esses materiais rústicos que dominam a construção, justapostos um a um, revelam uma sensibilidade para o excesso. O movimento de depuração, característico da volumetria, pelo qual vem passando a planta, é contraposto ao movimento em sentido contrário, no que se refere aos materiais.

É nessa fase dos trabalhos que surgem com plenitude de força as paredes-jardins cobertas de plantas, timidamente esboçadas nos *croquis* anteriores e que, desse momento em diante, terão papel fundamental no desenvolvimento do projeto.

A abertura para as varandas faz com que se dilua a ideia de concentração de energia. A rígida separação entre interior e exterior, marcada fortemente nos *croquis* anteriores pelas grossas "paredes muros", ameniza-se.

No *croqui* seguinte, Lina Bo desenha, a régua, as ideias elaboradas até o momento, sintetizando-as em prancha única (fig.155). Ela representa, a mão livre, em traçados muito mais livres do que os realizados para a Casa de Vidro, elementos do mundo natural por cima dos elementos construídos, desmanchando a precisão e o rigor do desenho básico a instrumento. Para ela, é primordial o vigor do mato, da palmeira, do mandacaru. O desenho da vegetação é cuidadoso no sentido de identificar cada

espécime desenhado. O verde genérico, quase abstrato, do projeto anterior da Casa de Vidro, dá lugar a figuras exatas. Lina completa o conjunto de desenhos com a planta de locação onde realiza também o projeto paisagístico (fig. 156).

Figura 155.

Figura 156.

O passo seguinte é a passagem dos desenhos para a escala de 1:50. Mas a organização da casa ainda se submeterá a grandes modificações. Estudam-se algumas possibilidades de acomodação dos ambientes

na área anexa. Lina Bo Bardi passa a limpo essa solução de planta, acrescentando-lhe pontos de instalação elétrica cuidadosamente localizados (figs.157 e 158). Prossegue, realizando modificações para encaixar a área de serviço, até então desenhada como um anexo. Diferencia a organização interna dos ambientes: a biblioteca passa de um lado para o outro da casa, os quartos tornam-se vizinhos, uma cortina setoriza pequena área dentro do estar. A área total da residência se amplia (figs.159 e 160).

Figura 157.

Figura 158.

Figura 159.

Figura 160.

Nas fachadas e cortes, ambos correspondentes ao conjunto de plantas, a inclinação do terreno é introduzida, propiciando a utilização de um pavimento no nível inferior (figs.161 e 162). A localização desse pavimento mantém a conformação natural do sítio, mas, pela característica de fechamento das suas laterais, não significa uma implantação em pilotis. Colunas de pé direito duplo, assemelhando-se a troncos de palmeira, enfatizam a relação, explorada em artigo na revista *Habitat*, alguns anos antes, entre mundo natural e arquitetura (Fig. 163).²

Nos desenhos, a vegetação torna-se cada vez mais densa. Parece anunciar uma força capaz de se apossar da construção, dominando-a.

² HABITAT (1952c) Arquitetura e ajardinagem. São Paulo, n. 6, p.71, jan.-mar.

Figura 161.

Figura 162.

Figura 163.

O teto-jardim não tem a mesma função dos *terrazze* de sua terra natal. Ocupado predominantemente com espécimes vegetais com espinhos, não é planejado como lugar para permanência de indivíduos nem para contemplação da paisagem. A característica de ser um recipiente de plantas reforça ainda mais a unidade entre casa e paisagem.

Essa solução da residência, com duas varandas laterais, é conduzida até o nível de projeto, quando então é arquivada. Pelo menos duas

outras alternativas foram experimentadas. Uma delas, registrada em apenas dois desenhos, estuda as varandas em continuidade da laje plana do teto-jardim (figs. 164 e 165). Na outra alternativa pesquisada, a telha *eternit* é usada em toda a cobertura alongada (figs. 166, 167 e 168). Mas a opção predominante de implantação é a de apoiar a casa no solo. A possibilidade de uso de pilotis parece estar registrada em apenas um dos *croquis*.

Figura 164.

Figura 166.

Figura 167.

Figura 168.

Os trabalhos são retomados por Lina Bo Bardi, no sentido de definir a casa completamente circundada por varandas. Essa possibilidade

figura 165.

parece pensada desde o início da série de croquis (figs. 169 e 170).

Figura 169.

Figura 170.

É a procura pela planta livre que continua a conduzir os estudos, levando Lina Bo Bardi a definir a solução para a casa. A opção pela planta quadrada é retomada, com exploração das divisões em diagonal (figs. 171 e 172). A criação de um mezanino e a

Figura 171.

Figura 172.

localização dos quartos no alto, com possibilidade de se fecharem através de cortinas, libera quase completamente de compartimentações o pavimento térreo.

Sabe-se que, com a ocupação da residência após a construção, a biblioteca e o quarto ocupam o mezanino, assumindo a casa, assim, a característica de um estúdio. Tal situação leva a acreditar que a residência é planejada para um só morador, a própria Valéria Piacentini Cirell que, nela, provavelmente se dedicaria a atividades de restauração de

Figura 173.

Figura 174.

móveis e objetos antigos, seu trabalho profissional.

Pequeno bloco desgarra-se da edificação principal para abrigar o serviço (figs.173 e 174). Nesse deslocamento, cria-se pátio ajardinado com árvore que perfura a cobertura de palha existente entre os dois elementos. Respeitando o declive natural do sítio, uma das varandas avança sobre o pequeno lago e se apóia em colunas que nascem dentro da água.

Alguns elementos presentes nesses esboços contribuem para a caracterização do estudo de algumas soluções utilizadas na casa brasileira tradicional: portas-janelas, treliças, nichos, assoalhos apoiados em vigas de madeira, entre

outros. Mas, entre eles, a casa toda circundada por varandas é o mais significativo.

O desenvolvimento dessa série de *croquis* registra com bastante clareza a abertura para varandas do volume cúbico fechado, característico das pequenas construções situadas nas encostas do Mar Mediterrâneo, mostrando assim a diluição da força das paredes envoltórias, que funcionavam como muros protegendo a privacidade da vida no seu interior. Na casa Cirell, como na casa brasileira tradicional, a vida cotidiana conquista a ocupação dos espaços ao ar livre e uma proximidade maior com os elementos do mundo natural (fig.175).

Figura 175.

Com as paredes envoltórias protegidas pela grande sombra da varanda e com a quantidade de aberturas na habitação reduzida ao mínimo, o ambiente interior é de penumbra e contrasta com o excesso de luz do exterior. Sombreado e recluso, com enquadramentos precisos da paisagem, é lugar de recolhimento,

onde se desfruta de paisagens íntimas (fig. 176).

Mas, mesmo trabalhando com opacidades predominando sobre as transparências, a unidade da casa com a paisagem é indiscutível. A entrada da casa é marcada por um jogo de portas que se sucedem uma em frente à outra, alternando espaços de luz e sombra. Emoldurada pela palha da cobertura da varanda que a protege, conduz a uma visão de continuidade, entre espaços exterior e interior (fig.177).

Figura 176.

Figura 177.

Figura 178.

As superfícies internas das paredes envoltórias da casa, de reboco grosseiro e pintadas de branco, contrastam fortemente com o tratamento dado às superfícies exteriores, nas cores da terra. Pequenas pedras e pedaços de cerâmica decorada, quebrados em diversas formas e dispostos radialmente, como flores, são incrustados nas faces externas das paredes da Casa Cirell, dividindo o espaço com plantas que se alojam em cavidades alternadas casualmente. Com as plantas crescendo nas próprias paredes, tem-se a impressão que parede e chão se confundem e que a

construção está profundamente implantada no solo.

A relação da residência com o entorno não se define como uma atitude de contemplação a partir de um ponto de domínio do panorama, contrariamente ao que se dá na Casa de Vidro. A casa, agora, insere-se na paisagem, coloca-se dentro dela sem a dominar e, por pouco, não é completamente dominada por ela.

As fotografias da época da residência remetem a uma imagem da cabana primitiva dentro da floresta tropical (fig.178). Como havia feito para a Casa de Vidro, Lina desenha também

para a casa Cirell sua interpretação para o tema do abrigo. Dessa vez, da casa emanam sentimentos telúricos. O calor das "casas de homens", e não a atmosfera das "casas de

arquitetos", atravessa o projeto da Casa Valéria Cirell.

Um gesto ameaçado

A montagem da sequência de *croquis* desenhados para a Casa Valéria Cirell possibilita uma compreensão geral das etapas percorridas na definição do projeto. Evidencia com clareza a procura de Lina Bo Bardi pela forma quadrada. Ela inicia os estudos a partir do volume cúbico e único que abriga em seu interior todos os espaços. Em uma fase intermediária, ela subdivide o volume em dois, alinhando-os em um perímetro quadrado ao criar duas varandas. Em um terceiro momento, Lina Bo retoma o volume cúbico inicial, mas com pé direito duplo. Para possibilitar essa situação, ela desloca para trás pequeno bloco. É o momento no qual ela envolve toda a residência com varandas.

Lina, que toma o prisma fechado como ponto de partida para o projeto, passa por etapas intermediárias de estudo, nas quais a forma se rompe para adaptar-se às necessidades funcionais da planta, sendo então novamente organizada em outro sólido geométrico. Dessa maneira, o programa se adapta às necessidades de composição da volumetria e, da mesma maneira, a volumetria se molda às necessidades de organização dos ambientes em planta.

Ao agir assim, Lina Bo Bardi reafirma o encaminhamento adotado durante o projeto da Casa de Vidro, indo ao encontro do que Lúcio Costa considera como procedimento projetual adequado para a modernidade: uma síntese entre o procedimento romântico e o procedimento clássico; entre a arquitetura que floresce pela adição de partes, de acordo com as necessidades em planta, e a arquitetura que

Figura 179.

Figura 180.

contém a planta a partir de uma idéia volumétrica existente *a priori*.³

As varandas são os elementos diferenciadores do procedimento comum adotado para os dois projetos. A casa Valéria Cirell, avarandada em toda sua volta, permite acesso, por fora, a quase todos os ambientes. O núcleo da habitação é preenchido densamente, enquanto

³ COSTA, Lúcio (1952) Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine. *L'architecture d'aujourd'hui*. out.

suas bordas permanecem “vazias” (figs.179 e180).

Nesse projeto, fica clara mais uma tentativa, não lograda, de resolver os espaços em um único volume, bem como a solução encontrada para o problema: a predominância total de um volume sobre os outros na composição. Para Lina, trabalhar com formas plenas assume um significado bem definido, como ela afirma em um dos primeiros artigos que publica na revista *Domus*:

[...] *Le figure che possono venir continuate nella loro tendenza o ritmo possono descriversi come comunicative, sociali; quelle che si completano in loro stesse, che sono bastanti a se stesse sollevano la nostra ammirazione e rispetto* [...] ⁴

Na solução definitiva do projeto, a área de serviço, a área íntima e a área social são tratadas como setores autônomos dentro da habitação. No deslocamento do bloco de serviço, surge o pátio ocupado por árvore, o qual estivera inicialmente fora do programa.

O pátio se define, assim, como elemento de articulação de setores distintos da casa. É lugar tanto de contemplação — para ele se abre a janela do jantar, no pavimento térreo, e a do quarto, no mezanino — quanto também espaço de trabalho: uma de suas áreas laterais é destinada à lavagem de roupa.

Respeito pela natureza é o motivo a que Lina se refere para manter as árvores em seus lugares originais, como já havia feito no projeto da Casa de Vidro. Essa atitude de vazar o edifício para dar lugar à vegetação, ela encontra em Frank Lloyd Wright e também na arquitetura de uma casa “modesta”, reproduzidas em sua Tese (figs. 181 e 182).⁵

⁴ BARDI, Lina Bo; PAGANI (1943).

⁵ BARDI, Lina Bo (1957), p. 16.

Figuras 181 e 182. Frank L. Wright: Residência do Sr. John O. Carr, Taliesin; e Casa da Sra. Bullen, Londres.

O entendimento de destinar também aos hóspedes um núcleo isolado leva Lina Bo a projetar, em 1964, uma casa de hóspedes, *la torraccia*, completamente independente da primeira construção.

Nesse projeto, Lina Bo Bardi não trabalha a quadrícula modulada para definir os espaços internos e, conseqüentemente, os setores nos quais esses ambientes são agrupados. O módulo quadrado é substituído pelos triângulos resultantes das divisões e subdivisões do quadrado em diagonais, os quais, dessa maneira, tornam-se os ordenadores dos espaços em planta.

O uso de diagonais de maneira extremamente adequada faz com que Lina se afaste dos padrões criticados em artigo nas páginas da revista *Habitat*, quando esteve sob sua direção. O emprego indiscriminado dos ângulos obtuso e agudo e a defesa de uma arquitetura constituída com base na ortogonalidade é o tema do artigo. Nele, depõe-se:

[...] *Por que será que o torto nunca fica bem quando se erguem paredes? Porque o torto é, por natureza, o êrro [sic], o incômodo, o irracional. A mais breve distância entre duas paralelas é sempre determinada por quatro ângulos retos,*

Figura 183.

Figura 184.

*assim como entre dois pontos o mais curto caminho é a linha reta.*⁶

Desde os primeiros *croquis*, a lareira se mantém como elemento centralizador dos espaços. Quando os ambientes passam a se dividir privilegiando as diagonais, a lareira assume também essa direção. Vizinho a ela, localiza-se pátio de luz que lança no estar a

claridade que vem do alto (figs.183 e 184). Os dois elementos associados criam área de tratamento visivelmente especial.

Em todas as etapas dos *croquis*, é a idéia do prisma de base quadrada como forma dominante que conduz os trabalhos. A opção pela forma geométrica permeia inclusive o primeiro desenho circular do lago que, só nas últimas fases do trabalho, assume uma configuração irregular.

As primeiras fotografias da residência, realizadas logo após a conclusão da obra, mostram a edificação como um grande recipiente cheio de plantas. Ao longe, a paisagem se desdobra em vales e colinas, em nada diferindo suas cores e sua matéria daquelas da casa. Quase como um relevo natural, a residência afirma sua presença apenas pela exatidão de sua forma geométrica (fig.185).

Lina Bo Bardi, que vem todo o tempo trabalhando com elementos contrastantes no projeto da Casa Valéria Cirell, contrapondo a solidez e fechamento da alvenaria à fragilidade e à abertura da varanda, o despojamento da planta à diversidade de materiais rústicos, também ao mundo natural irá contrapor e afirmar o trabalho do homem. Os contornos geométricos precisos, que são, para ela, a expressão da natureza do próprio homem, contrastam com as formas orgânicas da paisagem. Ao seu ver, essas formas transmitem uma sensação de segurança, como afirma em um dos primeiros artigos que escreve para a revista *Domus*:

[...] Delle forme e figure che noi vediamo, alcune sono facili da comprendere, da riconoscere, da classificare e da affidare alla memoria. Tali forme sono caratterizzate da una certa regolarità e uniformità di contorno. Nella loro più semplice espressione esse si

⁶ HABITAT (1952d) Casa na Bahia. n.8, p.12, jul-set.

Figura 185.

*risolvono nella linea retta, nel quadrato, nel triangolo e nella circonferenza. Noi possiamo affermare e definire completamente queste figure, esse possono essere facilmente disegnate a memoria. Il libero riconoscimento ed assimilazione delle figure regolari, stabilisce in noi una convinzione della loro dipendibilità e conseguentemente noi ci sentiamo confidenti alla loro presenza.*⁷

Contrastar quer dizer, para Lina Bo Bardi, intensificar os significados⁸. Como fica claro nos textos que ela escreve sobre as casas populares estudados no primeiro capítulo

desta Dissertação, o significado a intensificar é o de que o trabalho do homem é entendido como um espaço de ordem na aparente desordem do mundo natural.

Mas, com o projeto da casa Valéria Cirell, Lina parece querer demonstrar também ter consciência da fragilidade desse trabalho diante da força da vegetação tropical. As paredes-jardins simbolizam, na própria construção, essa consciência. Nelas, construção e natureza estão colocadas lado a lado, dividem e tensionam o mesmo espaço. Uma é obra controlada, resultado do esforço do homem; a outra, trabalho espontâneo de força motriz própria.

⁷ BARDI; Lina Bo; PAGANI (1943).

⁸ Idem.

Figuras 186-187.

Ao unir esses elementos, Lina parece anunciar o futuro da construção: ser tomada pela vegetação e, de novo, tornar-se parte do mundo natural. Ela reproduz, em uma obra nova, uma amálgama só antes criada espontaneamente pela ação do tempo. Projeta uma edificação que, nas próprias paredes, anuncia seu futuro.

Seu projeto contém os elementos documentados por ela em alguns exemplos históricos, em imagens de ruínas gravadas por Giambattista Piranesi e em fotografias da Igreja de Missionários, no Pará, em adiantado estado de destruição (figs. 186 e 187).⁹

Quando a proprietária da casa, Valéria Piacentini Cirell, morre, na década de 70, a casa fica abandonada até ser vendida. A vegetação então, livre de podas, apossa-se da construção, enraíza-se por entre as telhas e adere à alvenaria, cobrindo-a completamente (fig. 188). A edificação praticamente

Figura 188.

⁹ BARDI, Lina Bo (1957), p.15.

desaparece, tomando seu lugar uma elevação de perfil cúbico coberta de verde, semelhante a uma topografia natural do sítio.

A tensão existente entre o mundo natural e o mundo dos homens rompe-se, diluindo a fronteira existente entre eles. A forma geométrica da casa, gesto de afirmação do trabalho do homem diante do mundo natural, perde então seus contornos precisos.

Desenho e construção

Os limites entre a fase de *croquis* e a de anteprojeto, nos estudos para a Casa Valéria Piacentini Cirell, não são precisos. Os desenhos assumem o uso da escala e dos esquadros ainda na fase dos esboços. No projeto, o desenho livre disputa, com o desenho a instrumento, o predomínio da expressão.

Nas etapas de anteprojeto e de projeto, Lina Bo Bardi desenvolve duas possibilidades de solução para a residência: a alternativa com duas varandas e a alternativa com as varandas circundando toda a construção (ambas estudadas na parte anterior deste capítulo). Uma terceira proposta, sem nenhum registro nos *croquis*, é trabalhada a nível de anteprojeto (figs. 189, 190 e 191).

Figura 189.

Esse último estudo tem organização em planta, com os ambientes compartimentados, marcação de circulação central e pátio interno. Nele, repetem-se algumas características das soluções anteriores: paredes-jardins, teto-jardim, esquadrias que deslizam em perfis por fora do vão, planta quadrada, destaque para as gárgulas.

Figura 190.

Figura 191.

Lina Bo Bardi encaminha até a finalização o projeto da casa, seguindo o esquema com duas varandas (fig.192). Desenha as pranchas de acordo com as normas da Prefeitura, nelas deixando espaço para sua própria assinatura, sinalizando, assim, o provável reconhecimento de seu título profissional no Brasil. Nesse desenho, onde a edificação está sem o característico revestimento vegetal e mineral — as paredes e o teto-jardim aparecem despídos, a cobertura em sapé da varanda está sem textura — o projeto dilui sua força peculiar e praticamente abandona sua marca visual.

Com a residência redesenhada na escala de 1:50, com todos os elementos de revestimento e vegetação, seu caráter peculiar é restituído (Figs. 193 e 194). As paredes-jardins

envolvem, sem exceção, todo o perímetro de alvenaria. O mandacaru está tão vivo aos olhos de Lina Bo Bardi, que, de fachada para fachada, cresce e flore.

São modificados, ainda, vários elementos: um perfil finíssimo de madeira é desenhado para a balaustrada da varanda e oferece proteção

Figura 192.

Figura 193.

Figura 194.

mínima; as esquadrias tornam-se grandes painéis treliçados; o teto-jardim é arrematado com friso de concreto; e pequena varanda une as entradas dos ambientes de serviço.

No conjunto de plantas seguinte, referente à solução da residência toda envolvida por varandas, são eliminados do programa o despejo e a garagem, a biblioteca e o vestir (figs. 195, 196, 197 e 198). A cozinha é mínima, sendo abandonada toda a complexidade da cozinha da Casa de Vidro com os equipamentos mecanizados. O acesso a casa é modificado,

propiciando ao pequeno lago um posicionamento em situação mais reservada.

Alguns detalhes construtivos estão associados aos desenhos na fase dos *croquis* e são realizados nas bordas das pranchas. No detalhamento realizado em pranchas isoladas, registram-se o desenho da lareira, alguns esboços para escada e o detalhamento da cozinha. Uma prancha desenhada com o sistema estrutural esclarece solução adotada para o bloco principal, com coluna de concreto embutida na lareira, recebendo o peso do mezanino (Figs. 199, 200 e 201).

Figura 195.

II
ANDAR TERREO

Figura 196.

Figura 197.

Figura 198.

Figura 199.

(figs. 202 e 203). Os momentos de colocação de cada pedra são diferenciados um do outro. Os pequenos cacos de cerâmica quebrados ao acaso formam desenhos únicos. Na alvenaria,

Figura 202.

Figura 203.

Lina deixa buracos em lugares escolhidos ao acaso para serem preenchidos com plantas. O conjunto da obra é também um somatório de materiais contrastantes.

Materiais naturais em estado bruto (Lina especifica, em um dos *croquis*, conchas do mar a serem agregadas às paredes) ou restos do mundo industrial somados definem um procedimento de coleta que aproxima esse trabalho daquele característico do homem primitivo, que arrecada direto do ambiente os recursos disponíveis para construir seu abrigo e os objetos de sua necessidade ¹¹.

Acreditamos que, na constituição das paredes-jardins com esses materiais e vegetação, identifica-se uma temática que se estenderá a inúmeros outros projetos de Lina Bo Bardi. Os *croquis* realizados para o MASP, aproximadamente na mesma época, mostram estudo da edificação em forma de pirâmide, completamente coberta por plantas. Os muros de arrimo da Casa de Vidro e a nova garagem, realizados após a construção da casa, como mostram as fotografias da época, exploram a mesma mistura de elementos que, inclusive, estará presente no último trabalho da Arquiteta, a nova sede da Prefeitura de São Paulo.

É provável que seja a viagem de Lina Bo Bardi à Espanha, realizada no ano anterior, que lhe forneça os elementos para essa elaboração. Lá, ela toma contato com uma arquitetura popular realizada no interior do País, construída com sobras de materiais e materiais naturais em estado bruto, o mesmo recurso utilizado por Antonio Gaudi no seu trabalho. Os dois momentos da viagem, um no interior da Espanha e outro em Barcelona, são fartamente

¹¹ Sobre o assunto, consultar ARGAN, Giulio Carlo (1992) *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 558-9.

documentados nas fotografias pertencentes ao seu arquivo ¹².

Trabalhar dessa maneira pressupõe um procedimento que se define na hora do fazer, diante dos elementos recolhidos, ou seja, uma maneira própria do trabalho popular, documentado extensamente por Lina Bo Bardi nos anos anteriores. Essa atitude vem reforçar, ainda, ações identificadas na construção da Casa de Vidro, com soluções definidas fora da prancheta e junto a outros profissionais.

Com essa compreensão da arquitetura, Lina Bo Bardi soma conhecimentos de procedências diversas — o instruído e o leigo, o erudito e o popular — fazendo tornar-se realidade o que era uma utopia: a união do trabalho intelectual da prancheta com o trabalho prático do canteiro.

¹² Ver as ilustrações números 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36 na p. 30-I.

ANOTAÇÕES À GUIA DE CONCLUSÃO

.....

Entre o sublime e o telúrico

.....

Entre o sublime e o telúrico

Percorridas as trilhas propostas por esta pesquisa, nos dois momentos específicos, nos textos e nos projetos, verificamos que o tema da habitação “primitiva” se torna realmente um dos mananciais de inspiração de Lina Bo Bardi no período estudado, alimentando sua prática de arquitetura e transformando palavras em espaços. O tema está presente no seu trabalho desde o início da colaboração com as revistas italianas — quando Lina está apenas recém-formada — muitos anos antes, portanto, do seu tempo de permanência em Salvador.

Além do sentido de despojamento, o “orgulho da modéstia”, característico do gosto do período histórico do Movimento Moderno, que claramente permeia toda a obra de Lina Bo Bardi, outros pontos de convergência foram anotados no transcorrer do estudo. Assim, a poética do abrigo, presente na produção popular, segundo a maneira de ver de Lina Bo Bardi, guia a concepção das duas residências. Na Casa de Vidro, são os seus sentimentos do sublime que são interpretados; na Casa Valéria Cirell, a interpretação para o tema do abrigo o aproxima ao máximo da emoção telúrica.

Da mesma maneira, a geometria, entendida, seja como necessidade interior de ordem e referência estável diante do mundo natural em constante transformação, seja como traço inerente à natureza do próprio homem, define o desenho das duas habitações projetadas por ela, do mesmo modo que, na concepção de Lina Bo Bardi, modela o abrigo rudimentar realizado com meios primitivos. Na casa de Vidro, essa geometria é gesto denso de afirmação do trabalho do homem diante do mundo natural. Na casa Cirell esse gesto, mesmo sendo extremamente consistente, parece apontar para uma consciência da própria vulnerabilidade diante da potência da vegetação tropical.

O “fazer fazendo”¹, o valor dado ao canteiro de obras como espaço coletivo de experimentação e de troca de conhecimentos, é o terceiro ponto que cruza a prática projetual de Lina Bo Bardi nas duas habitações, sendo também, de acordo com seu olhar, algo próprio do construir popular. Na sua residência no Morumbi, a questão está esboçada principalmente na realização dos fornos e da garagem, erguidos, sem registros nos desenhos, no espaço externo da casa. Na segunda residência, a parede “polimaterial” reforça e afirma esse procedimento, apossando-se do próprio corpo da edificação.

Por tudo isso, a arquitetura de Lina Bo Bardi não é uma arquitetura que privilegia a questão formal. É uma arquitetura que se guia por princípios². É essa postura que lhe permite desenhar, para terrenos vizinhos, projetos com expressões tão contrastantes entre si, como são os casos da Casa de Vidro e da Casa Valéria Cirell.

O percurso que parte da primeira e chega à segunda casa poderia indicar um estado de amadurecimento de toda uma experiência de vida de Lina Bo Bardi, que se vem acumulando nesses anos no Brasil. Do sublime ao telúrico, do gesto forte ao gesto amacelado, são mudanças que apontam, tanto para a consciência de um outro modo de morar, quanto para a da força da natureza tropical.

Inclusive, alguns anos depois, Lina Bo Bardi define seu trabalho a favor de um racionalismo não perfeccionista³, o qual significa serem aceitos e incorporados os incidentes acontecidos durante a construção, resultado de suas experiências com a mão de obra disponível no Brasil. Assim, o racionalismo inerente ao seu trabalho se afirma, não como um dado existente *a priori*, mas sim como um dado empírico, retirado da observação de fatos concretos.

¹ A expressão é usada por Luís Antônio Jorge conforme JORGE, Luís Antônio (1994) Depoimento em Mesa Redonda. Campinas, PUC, abr., 2 fitas cassete.

² Nesse sentido, sinaliza a análise de MARTINS, Carlos Alberto Ferreira (1994) Depoimento em mesa redonda. Ribeirão Preto, IAB, jun., 1 fita cassete.

³ BARDI, Lina Bo (1967) O novo Trianon 1957-67. In: TELLES (1989-91) e BARDI, Lina Bo (1967) Na América do Sul: após Le Corbusier, o que está acontecendo? In: TELLES (1989-1991).

inspirar-se na arquitetura “primitiva” talvez seja a chave para a compreender como a obra de Lina Bo Bardi provoca sensações de reconhecimento e identificação nos usuários e observadores ⁴. Ela os remete a uma condição originária do homem diante do mundo natural, que seria comum a todos os seres. Sublimes ou telúricas, as casas são resultado da união entre o primitivo e o erudito. Nesse sentido, elas atingem o estatuto de “clássicas”, segundo o entendimento filosófico do termo trazido por Benedetto Croce. ⁵

Afirmar que Lina evolui, linearmente, da solução de uma casa para a outra, passando a repetir tal solução indefinidamente, seria desconhecer a complexidade e os rumos de seu trabalho. Acreditamos que as duas casas constituem dois pólos entre os quais oscila sua obra. Em torno da expressão aérea da Casa de Vidro, poderiam agrupar-se o Museu de São Vicente, o conjunto de casas econômicas, o MASP, o Pavilhão do Brasil na Exposição de Sevilha, a nova sede da Prefeitura de São Paulo, entre outros. Ao lado da expressão “tradicional” da Casa Valéria Cirell, poderiam colocar-se a Igreja do Espírito Santo do Carado, a Capela de Ibiúna, o Sesc- Fábrica da Pompéia.

Assim, essa é apenas uma indicação de caminhos para desenvolver-se um outro trabalho.

⁴ Sobre o assunto consultar SANTOS, Cecília Rodrigues dos (1993) Uma cidadela americana. In: TRIGUEROS, Luiz; FERRAZ, Marcelo, ed. (1997) *Sesc-Fábrica da Pompéia. Lina Bo Bardi 1977-1986*. Portugal, Blau. Ela se refere a um “reconhecer-se na obra” (Sesc-Fábrica da Pompéia), a partir de uma ‘série de licenças poéticas’: o riacho, a lareira, entre outros.

⁵ VENTURI, Lionello (1926) Introduzione a Il gusto dei primitivi. In: CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco (1993) *Architettura italiana del’900*. Milão, Electa, p. 128-9.

ANEXO

TEORIA DA ARQUITETURA 19

Sumário prepedêntico à Teoria da Arquitetura (em "ligação com a História da Arte").

- 1- Sentido e metodologia de uma análise histórica das teorias estéticas;
- 2 - A Antiguidade: Platão, Aristóteles, Neo-platonismo antigo (Plotino); Cristianismo (Sto. Agostinho).
- 3 - Idade Média: A Escolástica e Sto. Tomás de Aquino.
- 4 - Humanismo e Renascença: (Neo-platonismo e Aristotelismo).
- 5 - O Racionalismo dos séculos XVII e XVIII (de Descartes e Diderot).
- 6 - O Romantismo europeu e seus pressupostos.
- 7 - Hegel e o hegelianismo.
- 8 - A Estética marxista.
- 9 - Panorama crítico das correntes contemporâneas (neo-positivismo; Fenomenologia; Existencialismo).

LEITURAS

Textos sugeridos (a completar)

Trechos de: Platão (República e Banquete)

Aristóteles (Poética). Cícero (De oratore; Tusculanae Disputationes), Plotino (Enéadas) Sto. Agostinho.

Sto. Tomás de Aquino (Suma teológica)

Leon Battista Alberti; Marsilio Ficino (Comentário ao Banquete de Platão);

Giovanni Bruno (Ereici Furori); Benvenuto Cellini (vita).

Descartes (Discurso sobre o Método);

Lessing (Laocönte); Diderot (Ensaio sobre o Belo).

Shaftesbury (Trechos vários); Vico (Scienza Nuova Secunda);

Herder (sobre Poesia popular); Goethe (Trechos vários); Schiller (Escritos sobre Estética); Irmãos Schlegel (Lições . Características e críticas).

Hegel (Estética); Croce (Breviário de Estética); Scott (Arquitetura de Humanismo); Fesillon - La vie des Formes; Giddien - Space Time and Architecture.
Marx e Engels; Lukacs; Gramsci.

Leituras sobre as últimas correntes estético-críticas (o elenco de "Leituras" é somente indicativo e terá de ser completado).

TEORIA DA ARQUITETURA 1ª (Curso propedêutico ligado à História da Arte).

Terminologia crítica, "Propriedade" da linguagem crítica. Problemas de Método. Definições.

Análise crítica dos edifícios.

Restituição prospettiva (de fotografias) dos organismos arquitetônicos nos valores espaciais, nos elementos estruturais e nas coordenadas históricas.

Reconstituição do processo de criação histórico-crítica de um organismo arquitetônico brasileiro de passado. (trabalho individual). Desenho do mesmo organismo em planta, elevação, cortes, vistas assenométricas. Discussão crítica "coletiva" de cada trabalho.

TEORIA DA ARQUITETURA 2ª

Caracteres dos Edifícios.

Subdivisão dos Organismos Arquitetônicos (com fins puramente metodológicos) em grupos.

Análise dos diversos grupos; desenhos a "mão livre", e estudo global analítico dos exemplos escolhidos, (com "global" entendemos o estudo não avulso das componentes estruturais, urbanísticas, históricas e de costume. As aulas terão caráter de seminário, com discussão coletiva, projeção de slides, desenhos ao quadro negro e em lápis de cor sobre grandes folhas de papel.

Caráter peculiar do curso, caracteres dos edifícios 2ª será a grande importância dada à aplicação gráfico-analítica (desenhos a mão livre de grande número de exemplos de organismos arquitetônicos, executados por cada aluno, em planta, cortes e assenometrias espaciais, tirados de livros, fotos e publicações, material que constituirá no futuro, a base do fichário profissional.

Apresentação (de cada aluno) de um organismo arquitetônico moderno brasileiro, estudado em relação às características espaciais, distributivas, estruturais, de funcionamento técnico e validade "histórica". O trabalho será constituído de uma relação descritiva (descritiva-crítica) e dos desenhos "lineares" (sem sombras e sem efeitos de claro-escuro ou de cor) visando a perfeita posse por parte dos alunos do conjunto arquitetônico escolhido, na sua expressão estética, na sua solução técnica-distributiva, na sua integração urbanística e na sua validade histórica.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- ACAYABA, Marlene Milan (1986). *Residências em São Paulo - 1947-1975*. São Paulo, Projeto.
- ACAYABA, Marlene Milan; FICHER, Sylvia (1982). *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo, Projeto.
- ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna; org. (1947). *Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetture e scritti*. Milão, Domus.
- ANELLI, Renato (1992). *Arquitetura de cinemas em São Paulo - o cinema e a construção do moderno*. *Óculum*, n.2, set.
- (1995). *Arquitetura e cidade na obra de Rino Levi*. São Paulo. Tese (Doutorado) - USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.
- ARANHA, Beatriz Camargo (1992). *Rino Levi: arquitetura como ofício*. *Óculum*, n.3, mar.
- ARANTES, Otília (1993). *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo, Studio Nobel / FAPESP / Edusp.
- ARAÚJO, Alceu Maynard (1951). *Ex-votos e premissas*. *Habitat*, n. 4, jul.-set.
- ARGAN, Giulio Carlo (1975). *Libera*. Roma, Editalia.
- (1961). *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona, Laia.
- (1990). *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa, Presença.
- (1992). *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras.
- BANHAM, Reyner (1979). *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva.
- BARDI, Pietro Maria (1964). *Burle Marx*. *Habitat*, n. 78, p. 35-41, jul./ago.
- (1981). *Contribuição dos italianos na arquitetura brasileira*. São Paulo, Fiat do Brasil S. A.
- (1982). *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

- (1984). *Lembranças de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo, Nobel.
- BARDI, Pietro Maria (1987). *Burle Marx*. In: XAVIER, Alberto, org. (1987) *Arquitetura moderna brasileira - depoimento de uma geração*. São Paulo, ABEA - FVA - PINI.
- BENJAMIN, Walter (1987). *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. São Paulo, Brasiliense.
- BORTOLOTTI, Nadine, org. (1983). *Gli annitrenta, arte e cultura in Italia*. Milão, Mazzotta.
- BOSI, Ecléa (1987). *Memória e sociedade - lembrança de velhos*. São Paulo, Edusp.
- BOTTONI, Piero (1938). *Urbanistica*. Quaderni della triennale. Milão, Hoepli.
- BRAUDEL, Fernando (1988). *O espaço e a história no mediterrâneo*. São Paulo, Martins Fontes.
- (1988). *Os homens e a herança no mediterrâneo*. São Paulo, Martins Fontes.
- BRITO, Ronaldo (1985). *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte.
- BRUAND, Yves (1981). *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva.
- BRUNETTI, Fabrizio (1986). *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*. Florença, Alinea.
- CALABI, Daniele (1988). *Italian Town Planning and the idea of the city in the early twentieth century*. *Planning Perspectives* n. 3.
- CALDAS, Carlos Cortese (1952). *Cerâmica dos carajás*. *Habitat*, n.7, abr.-jun.
- CALVINO, Italo (1991). *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (1993). *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CARRIERI, Raffaele (1944). *Il trullo - la casa dell'uomo all'impiedi*. *Domus*, n. 195, mar.
- CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DA ARQUITETURA. Faculdade de Arquitetura (1954). *Estudos e artigos de Lúcio Costa*. Porto Alegre. /Mimeografado/.
- CHATEAUBRIAND, Assis (1954). *O índio e o homem do planalto*. *Habitat*, n. 14, jan.-fev.
- CHOAY, Françoise (1992). *L'allégorie du patrimoine*. Paris, Éditions du Seuil.
- (1992). *L'orizzonte del posturbano*. Roma, Officina.

- CIUCCI, Giorgio (1987). **Italian architecture during the fascist period, classicism between neoclassicism and rationalism.** *The Harvard Architecture Review*, vol VI. Nova York, Rizzoli.
- (1989). ***Gli architetti e il fascismo - architettura e città, 1922-1944.*** Turim, Einaudi.
- CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco (1993). ***Architettura italiana del '900.*** Coleção Documenti di Architettura. Milão, Electa.
- COLQHOUN, Alan (1989). ***Modernity and classical tradition, architecture essays 1980-87.*** London, The MIT Press.
- (1992). **Osservazione sul concetto di regionalismo.** *Casabella*, n. 592.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias (1990/1991). **Casa e cidade: reflexão gaúcha, realizações européias.** *Arquitetura e Urbanismo* n. 33. São Paulo, Pini.
- , **Protótipo e monumento, um ministério, o ministério.** *Projeto*, n.102.
- COSTA, Lúcio (1936)(1954). **Razões da nova arquitetura .** In: CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DA ARQUITETURA. Faculdade de Arquitetura. *Estudos e artigos de Lúcio Costa.* Porto Alegre. /Mimeografado/.
- COSTA, Lúcio (1938)(1954). **Documentação necessária.** In: CENTRO DE ESTUDOS DE TEORIA DA ARQUITETURA. Faculdade de Arquitetura (1954). *Estudos e artigos de Lúcio Costa.* Porto Alegre. /Mimeografado/.
- COSTA, Lúcio (1952). **Imprévu et importance de la contribution des architectes brésilliens au développement actuel de l'architecture contemporaine.** *L'architecture d'aujourd'hui*. out.
- CREMONESE, Paolo, ed. (1932). ***La Scuola di architettura di Roma.***Roma.
- CROCE, Benedetto (1947). ***Breviário de estética.*** Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina SA.
- CZAJCOWSKI, Jorge (1993). **A arquitetura racionalista e a tradição brasileira.** *Gávea* n. 10. Rio de Janeiro.
- , **Arquitetura e mimesis.** *Caderno Cinza.* Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Educação e Cultura - Rio Arte.
- D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão (1993). **A linha do horizonte.** *Óculum*, n.3, mar.
- DAL CO, Francesco (1993). ***Arete (ensayo IV) de.*** In: *Delucidaciones modernidad e arquitectura.* Paidós.
- DANESI, Silvia (1976). **Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista - mediterraneità e purismo.** In: PATETTA, Luciano; DANESI, Silvia. *Il razionalismo e*

- l'architettura in Italia durante il fascismo*. Coleção Documenti di Architettura. Milão, Electa.
- DAHER, Luiz Carlos (1982). *Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo*. São Paulo, Projeto.
- DE BENEDETTI, E.; SALMONI, A. (1981). *Arquitetura italiana em São Paulo*. Coleção Debates. São Paulo, Perspectiva.
- (1992). *Antologia dell'architettura moderna, testi, manifesti, utopie*. Bologna, Zanichelli.
- DE CARLI, Emilio; SCALTÀ, Elena (1991). *Antologia Critica degli scritti di Saverio Muratori*. Florença, Alinea.
- DE FUSCO, Renato (1976). *La idea de arquitectura: historia de la crítica desde Viollet Le Duc a Persico*. Barcelona, Gustavo Gili.
- DEL BUFALO, Alessandro (1982). *Gustavo Giovannoni*. Roma, Kappa.
- DESCARTES, René (1983). *Meditações*. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural.
- DIOTALLEVI, Irenio ; MARESCOTTI (1944). La casa degli uomini. *Domus*, n.197, maio
- DOORDON, Dennis P. (1988). *Building modern italy. Italian architecture, 1914-1936*. New York, Princeton Architectural Press.
- DORFLES, Gillo. (1986). *A arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes.
- ETLIN, Richard A. (1991). *Modernism in italian architecture, 1890-1940*. Cambridge, MIT Press.
- FARIAS, Aguinaldo. (1990). *A Arquitetura Eclipsada: Notas Sobre a História e Arquitetura a propósito da obra de Gregori Warchavchik*. Campinas. Dissertação (Mestrado) - IFCH, UNICAMP.
- (1992). *Gregori Warchavchik: introdutor da arquitetura moderna no Brasil*. *Óculum*, n.2,set.
- FERRAZ, Geraldo (1966). *Warchavchik e a implantação da arquitetura moderna no Brasil: 1925-1949*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.
- FRAMPTON, Kenneth (1980). *The rise and fall of the radiant city: Le Corbusier / 1928-1960*. *Opposition*, Cambridge, The MIT Press, p. 19-20.
- (1991). *Historia critica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GIOVANNONI, Gustavo (1931). *Vecchie città ed edilizia nuova*. Turim, Unione Tipografico / Editrice Torinese.
- GIOVANNONI, Gustavo (1932). *Ordinamenti didattici ed istituzioni accessorie*. In: CREMONESE, Paolo, ed. (1932). *La scuola di architettura di Roma*. Roma.

- GOODWIN, Philip (1943). *Brazil Builds, architecture new and old 1652-1942*. Nova York, MOMA.
- GRESLERI, Giuliano (1987). *Les leçons du voyage d'orient*. In: LE CORBUSIER et la méditerranée. Marselha, Éditions Parenthèses - Musées de Marseille.
- GREGOTTI, Vittorio (1976). *Milano e la cultura architettonica tra le due guerre*. In: PATETTA, Luciano; DANESI, Silvia. *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*. Milão, Electa. (Coleção Documentos di Architettura)
- (1975). *Território da arquitetura*. São Paulo, Perspectiva.
- (1969). *Nuevos caminos de la arquitectura italiana*. Barcelona, Blume.
- GUATTARI, Felix (1992). *Caosmose*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- GULLAR, Ferreira (1985). *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo, Nobel.
- HABITAT (1953). *O Jardim Morumbi, arquitetura-natureza*. São Paulo, n.10, jan.-mar.
- INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. Departamento de Pernambuco (1981). *Delfim Amorim, arquiteto*. Recife.
- KOOP, Anatole (1990). *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo, Nobel/Edusp.
- LAMPUGNANI, Vittorio Magnano., org. (1985). *Architettura moderna, l'avventura delle idee 1750-1980*. Milão, Electa.
- LE CORBUSIER. (1923)(1989). *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva.
- LE CORBUSIER (1929)(1978). *Precisiones respecto a un Estado actual de la arquitectura e del urbanismo*. Barcelona, Poseidon.
- LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de (1942)(1979). *La casa del hombre*. Barcelona, Poseidon.
- LE CORBUSIER et la méditerranée (1987). Marselha, Éditions Parenthèses - Musées de Marseille.
- LEMOES, Carlos (1989). *História da casa brasileira*. São Paulo, Contexto.
- LIERNUR, J. F. (1988). *Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica di XX secolo*. Zodiac, n.8.
- MACIEL, Luiz Carlos (1987). *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM.
- MANTERO, Enrico (1983). *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*. Bari, Dedalo.
- MANTERO, Enrico; ALBERTINI, Antonio; TERRAGNI, Elizabetta (1990). *Dentro del racionalismo*. In: CARMEL, L. et alli, org. *Vanguardia italiana de entre-guerras*,

futurismo y racionalismo. Catálogo do Instituto Valenciano de Arte Moderna. Valencia, Mazzota.

MARIANI, Riccardo (1989). *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*. Milão, Comunità.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira (1988). *Estado e Arquitetura no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Depto. de História, IFLCH-USP.

----- (1992). *Razón, Ciudad y Naturaleza: La génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier*. Madrid. Tese (Doutorado) - Universidad Politecnica de Madrid, ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid.

----- (1992). *Identidade nacional e Estado no projeto modernista*. *Óculum*, n.2, set.

MARTINS, Fran (1952). *A jangada segundo Albuquerque*. *Habitat*, n.8, p.50-7, jul.- set.

MARX, Murilo (1991). *Cidade no Brasil terra de quem?* São Paulo, Nobel / EDUSP.

MARX, Roberto Burle (1987). *Arte e paisagem*. São Paulo, Nobel.

MINDLIN, Henrique E. (1956). *L'architecture moderne au Bresil*. Rio de Janeiro, Colibris.

MERLEAU-PONTY (1975). *A dúvida de Cézanne*. In: *Os pensadores*. Vol. XLI. São Paulo, Abril.

----- (1975). *O olho e o espírito*. In: *Os pensadores*. Vol. XLI. São Paulo, Abril.

----- (1975). *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*. In: *Os pensadores*. Vol. XLI. São Paulo, Abril.

MEYER, Regina (1991). *A metrópole e o urbanismo*. São Paulo. Tese (doutorado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

MORAIS, Fernando (1994). *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

MOTTA, Flávio (1953). *O Jardim Morumbi, arquitetura-natureza*. *Habitat*, n.10, jan. / mar.

----- (1986). *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo, Nobel.

MUTHESIUS, Hermann *The english house*. s. n. t.

OLIVEIRA, Ana Cláudia (1987). *Neolítico: arte moderna*. São Paulo, Perspectiva.

PAGANI, Carlo (1956). *Architettura italiana oggi*. Milão, Hoepli.

- PAGANO, Giuseppe (1947). **Un cacciatore d'immagini**. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna, org. *Giuseppe Pagano Pogatschnig - architetture e scritti*. Milão, Domus.
- PAGANO, Giuseppe (1935). **Documenti di architettura rurale**. In: ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna, org. *Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetture e scritti*. Milão, Domus.
- PEVSNER, Nikolaus (1980). **Os pioneiros do desenho moderno - de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo, Martins Fontes.
- PEREIRA, Margareth da Silva (1990). **A arquitetura brasileira e o mito**. *Gávea*, n. 8.
- (1995). **Uma arte inocente. Pagus, país, paisagem, paisagismo: crise silenciosa**. *Projeto*, jun.
- , **L'utopie et l'histoire. Brasília: entre la certitude de la forme et la doute de l'image**. In: CENTRE GEORGES POMPIDOU *Art d'Amerique latine - 1911 - 1968*. Paris.
- PORTOGHESI, Paolo (1982). **Depois da arquitetura moderna**. Col. Arte e Comunicação. São Paulo, Martins Fontes.
- QUETGLAS, Jose (1991). **Imágenes del Pabellón de Alemania**. Montreal, Section b.
- REIS FILHO, Nestor Goulart (1987). **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo, Perspectiva.
- (1990). **As obras nos rios e os esportes**. *Jornal da Tarde*, 15 jun, Caderno de Sábado.
- RIEGL, Alois (1984). **Le culte moderne des monuments**. Paris, Éditions du Seuil.
- ROWE, Colin (1978). **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona, Gustavo Gili.
- ROSSI, Aldo (1986). **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona, Gustavo Gili.
- RUBINO, Silvana Barbosa (1992). **Gilberto Freyre e Lucio Costa, ou a boa tradição**. *Óculum*, n.2, set.
- RYKWERT, Joseph (1982). **Los primeros modernos - los arquitectos del siglo XVIII**. Barcelona, Gustavo Gili.
- (1989). **The idea of the town**. Londres, The MIT Press.
- (1975). **La casa de Adán en el Paradiso**. Barcelona, Gustavo Gili.
- RUCHTI, Jacob (1951). Instituto de Arte Contemporânea. *Habitat*, n.3, abr.-jun.
- SAIA, Luís (1972). **Morada paulista**. São Paulo, Perspectiva.
- SAMONÀ, Giuseppe (1990). **L'urbanistica e l'avvenire della città**. Bari, Laterza.

- SANTOS, Paulo F. (1981). *Quatro séculos de arquitetura*. Coleção IAB, n.1. Rio de Janeiro, Instituto de Arquitetos do Brasil.
- SCHULZ, C. N. (1969). *Il concetto di luogo*. *Controspazio*, n. 1.
- SHAKESPEARE, William (1991). *A tempestade*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- SEVCENKO, Nicolau (1992). *Orfeu extático na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (1985). *As muralhas invisíveis da metrópole moderna*. *Óculum* n.1, ago.
- SICA, Paolo (1976). *Historia del Urbanismo, El siglo XX*. Madri, Instituto de Estudios de Administración Local.
- SILVA, Maria Angélica (1991). *Arquitetura moderna - a atitude alagoana*. Maceió, SERGASA.
- (1992). *Lúcio Costa, 90 anos*. *Jornal do IAB*, fev.
- (1991). *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado) - PUC, Depto. de História e Geografia.
- SITTE, Camilo (1992). *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. São Paulo, Ática.
- STAROBINSKI, Jean (1989). *1798 - Os emblemas da razão*. São Paulo, Companhia das Letras.
- (1994). *A invenção da liberdade*. São Paulo, UNESP.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco (1986). *Modern Architecture 2: History of world architecture*. Nova York, Rizzoli.
- TAFURI, Manfredo (1990). *History of Italian architecture, 1944-1985*. London, The MIT Press.
- (1988). *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa, Presença.
- TELLES, Sophia da Silva (1992). *Oscar Niemeyer: técnica e forma*. *Óculum*, n.2, set.
- TELLES, Sophia da Silva (1989). *Lúcio Costa: Monumentalidade e intimismo*. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 25, out.
- TÔNHAO, Marcelo (1993). *Marcelo Piacentini, arquitetura no Brasil*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - UNICAMP, Depto. de História.
- (1993). *A imanência da ordem*. *Óculum*, n.3, mar.
- VALLADARES, José (1952). *Pintura popular na Bahia*. *Habitat*, n.6, jan.-mar.

?
Tônho, Marcelo?

- VASQUEZ, Fernando (1993). **La casa Tugendhat**. In: VASQUEZ, Fernando *La creación en Mies van der Rohe. Tesis sobre las interpretaciones del pasado en la modernidad*. Madri. Tese (Doutorado) - Universidad Politecnica de Madrid, ETSAM.
- VAN DE VEN, Cornelis (1981). **El espacio en arquitectura**. Madri, Cátedras.
- VENTURI, Lionello (1984). **História da crítica de arte**. Lisboa, Ed. 70.
- VENTURI, Robert (1978). **Complejidad y contradicción en la arquitectura**. Barcelona, Gustavo Gili.
- VILLA, Emilio (1952). **Vasos e tecidos brasileiros num Museu Romano**. *Habitat*, n.8, jul.-set.
- VIRILIO, Paul (1993). **O espaço crítico**. Rio de Janeiro, Editora 34.
- WHITE, Hyden (1994). **O que está vivo e o que está morto na crítica de Croce a Vico**. In: *Trópicos do discurso - ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo, EDUSP.
-(1992). **Meta-História: a imaginação histórica do século XIX**. São Paulo, EDUSP.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo orgs. (1983). **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo, PINI.
- org. (1987). **Arquitetura moderna brasileira - depoimento de uma geração**. São Paulo, ABEA/FVA/PINI.
- ZEVI, Bruno (1955). **Storia dell'architettura moderna**. Turim, Giulio Einaudi.
- ZEVI, Bruno (1986). **Terragni**. Col. Studio Paper Back. Barcelona, Gustavo Gilli.
- ZUCCONI, Guido (1992). **Daniele Calabi, architetture e progetti 1932-1964**. Catalogo do Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Veneza, Marsilio.
-

Bibliografia sobre Lina Bo Bardi

- ABERDEEN, David. (1953). "Casa de vidro". *Architectural Design*, n. 8, p. 230, ago.
- ACAYABA, Marlene Milan (1986). **Residência Lina Bo Bardi**. In: ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo, Projeto, p. 43-50.
- (1994). **Branco e preto - uma história do design brasileiro nos anos 50**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- ACAYABA, Marlene Milan; FICHER, Sylvia (1982). **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo, Projeto, p. 49.
- AMARAL, Luis Henrique. (1992). **Palácio de Erundina muda o centro**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 nov.
- AMARANTE, Leonor. (1986). **Um presentão para a cidade**. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 set., Caderno 2.
- ANELLI, Renato (1990). **Uma leitura do Sesc Pompéia**. Monografia para a disciplina Tempo e Espaço na Arquitetura Moderna - Estética do Projeto. São Paulo.
- ARQUITETURA - natureza** (1952). *Folha da Manhã*, São Paulo, 14 dez, Caderno vida social e doméstica, p. 13.
- BARDI, Pietro Maria /198 // 1984?/. **Em meio ao verde a casa do Morumbi**. *Casa Vogue*, n. 3, p.160-3, mai./ jun.
- (1992). **História do MASP**. São Paulo, Instituto Quadrante.
- BRUAND, Yves. (1981). **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, p. 267-8.
- CASA CLAUDIA (1975). **Uma casa para dois artistas**. n. 164, p.50-52, mai.
- CASA E JARDIM (1953). **Entre o céu e a vegetação pousa a casa de dois artistas**. n.1, p.8-13.
- CHAVES, Anna Mathilde. /195 /1953?/. **Jardins das mansões paulistas**. s.l, s. ed.
- CLAUDIO, Ivan. (1993). **Poesia em concreto**. *Isto é*, p. 68-70, 18 ago.
- COELHO, Marcelo. (1993). **MASP simboliza "nouveau-richismo" paulista**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, caderno 4, p. 10, 10 set.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. (1993). **Arte e arquitetura**. *Guia das Artes*, n. 7, p. 36-44. X
- DOMUS (1944). **Al Palazzo dell' Arte - stoffe**. Milão, n.213, set.
- ESPÍRITO SANTO, José Marcelo. (1992). **Palácio das Indústrias**. *AU*, fev. - mar.

- FERRAZ, Marcelo de Carvalho (1992). *Minha experiência com Lina*. AU, n.40, fev.-mar.
- , coord. (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- (s.d.). *Saudades do futuro. Musa não museóloga*. Revista do MASP, n.2, p. 35-6.
- (1996). *A poesia vital de Lina Bo Bardi*. Folha de São Paulo, São Paulo, 8 dez, Caderno Mais!, p. 14.
- FOLHA DE SÃO PAULO (1992). *Nova sede piora trânsito e divide vizinhos*. São Paulo, caderno 3, p. 3, 28 nov.
- FOLHA DE SÃO PAULO (1992). *Conheça a nova prefeitura de São Paulo*. São Paulo, caderno 3, p. 1-3, 9 nov.
- FOLHA DE SÃO PAULO (1992). *Museu vira palco de manifestações*. São Paulo, 2 out.
- FOLHA DE SÃO PAULO (1988). *Onde eles moram*. São Paulo, 19 nov.
- GANCIA, Barbara (1993). *Nem pombos ligam para o painel do MASP*. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 set.
- GIRON, Luis Antonio (1993). *Oficina abre hoje sem aval do Estado*. Folha de São Paulo, São Paulo
- (1993). *Oficina reabre com vingança de Hamlet*. Folha de São Paulo, São Paulo, caderno 4 p. 1, 22 set.
- GUIMARAENS, Maria da Conceição Alves de (1993). *Dois olhares sobre o patrimônio cultural brasileiro: Lina e Lygia*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado) - UFRJ, Escola de Comunicação.
- HENRIQUE E. Mindlin: *neues bauen in brasilien* (1954). *Bucher Fur Das Ba Gestalten*. s.l., s. ed.
- J. F. M. (1953). *Built in Brazil: a light glass casa in the air*. Interiors, n. 10, p.74-83, mai.
- JABOR, Arnaldo (1994). *MASP devia integrar o "Brasil dos Viajantes"*. Folha de São Paulo, São Paulo, caderno 5 p. 6, 28 out.
- JORDÃO, Vera Pacheco (1957). *A moderna arquitetura no Brasil*. s.l., s.ed., 26 jan.
- JORGE, Luís Antônio (1994). *Lições de arquitetura brasileira de Lina Bo Bardi*. Trabalho da disciplina Teoria e História da Arquitetura Moderna no Brasil. São Carlos, EESC - USP. Depto. de Arquitetura.
- L'ARCHITETTURA MODERNA (1954). Sem título.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURHUI (1954). *Escaliers intérieurs, escaliers extérieurs*. (1954). p.84, out.

- L'ARCHITECTURE D'AUJOURHUI (1953). **Maison pour un critique d'art**. n. 49, p.38-41, out.
- LA MAISON (1954). **Habitation près de Sao Paulo**. n. 4, abril.
- LEFÉVRE, Carolina. **Entrevista, Lina Bo Bardi**. *Caramelo*, n. 3, FAUUSP. >
- MASP, **a cor da paixão pela arte** (1990). Catálogo do projeto *Suvini* cor, arquitetura e memória. Consultoria de Lina Bo Bardi e Marcelo Ferraz.
- MAHFUZ, Edson (1992). **Poesia e construção**. *AU*, n.40, fev.- mar. >
- MINDLIN, Henrique E. (1956). **Lina Bo Bardi, house for Mr and Mrs P. M. Bardi / 1951 / São Paulo**. In: MINDLIN, Henrique E. *Modern Architecture in Brazil*. Nova York, Reinhold.
- MODERN ARCHITECTURE IN BRAZIL, HENRIQUE MINDLIN (1956). s.l., s. ed., p.167-9.
- MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y Mimesis: la modernidad superada - de la Bauhaus a Lina Bo Bardi**. São Paulo, FAU - USP. /Mimeografado/. Aula ministrada em curso organizado por Paulo Bruna.
- MORENO, Leila Kimoura (1987). **Nossa cidade em três décadas**. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 ago., p.12.
- O ESTADO DE SÃO PAULO (1987). **Secretaria tomba Teatro Oberdam, uma ferrovia e a Casa de Vidro**. São Paulo, 20 jan.
- OLIVEIRA, Olívia Fernandes de (1995). **Quarto de arquiteto**. *Óculum*, n.5/6, mai.
- (1994). **Hacia Lina Bo Bardi**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Master "Historia, arte arquitectura, ciudad". Universidad Politecnica de Cataluña, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Departamento de Composición Arquitectónica, Sección de Historia.
- PAGANI, Carlo (1993). **Alcune note riguardanti Carlo Pagani, 1933 - 1950**. Milão, Arquivo pessoal de Carlo Pagani. Documento realizado por ocasião da elaboração da *tesi di laurea* de Francesco Sturlini.
- PAGANI, Carlo (1994). Carta dirigida a Francesco Sturlini. /Letter/. Milão, Arquivo pessoal de Carlo Pagani.
- PONTI, Giò (1953). **La "casa de vidro"**. *Domus*, n. 279, fev.
- PONTI, Giò (1942). **Un arredamento a Milano**. *Lo Stile*, n. 21, set.
- RISÉRIO, Antonio (1995). **Avant-garde na Bahia**. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M.Bardi.
- ROCHA, Paulo Mendes da (s.d.). **Saudades do futuro. Depoimentos**. *Revista do MASP*, n.2, p. 36.

- ROMANELLI, Marco (1993). Apresentação do artigo: **Lina Bo Bardi, l'ultima lezione.** *Domus*, n. 753, out.
- SALOMÃO, Wally (1993). **Armarinho de miudezas.** Salvador, Editora Coleção Casa de Palavras, Fundação Jorge Amado.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos (1993) (1997). **Uma cidadela americana.** In: TRIGUEIROS, Luiz; FERRAZ, Marcelo, ed. (1997) *Sesc-Fábrica da Pompéia- Lina Bo Bardi 1977-1986.* Portugal, Blau.
- . **Uma aula de arquitetura.** *Projeto*, n.133.
- SILVEIRA, Helena. (1953). **Uma casa no Morumbi.** *Folha da Tarde*, São Paulo, 31 mai., p. 6-7.
- STURLINI, Francesco (1992-93). **Lina Bo Bardi.** Florença. Trabalho de Graduação. Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Architettura, Dipartimento di Storia e Restauro delle Strutture Architettoniche.
- SUBIRATS, Eduardo (1994). **Saudades do futuro. Raridade.** *Revista do MASP*, n.2, p. 32-5.
- SUZUKI, Marcelo, coord. (1994). **Tempos de grossura: o design no impasse.** São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (Coleção Pontos sobre o Brasil).
- TELLES, Sophia da Silva, coord. (1989-91). **Dossiê Lina Bo Bardi.** 3 v. Campinas, PUCCAMP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático.
- TENTORI, Francesco (1989). **Una lettera da São Paulo, ritrattini del '900 italiano.** Facoltà di Architettura - Università degli Studi di Firenze. /Mimeografado/ p.11. O trabalho é resultante de uma entrevista realizada por Francesco Tentori com Lina Bo Bardi, em 1989 e relatada inicialmente em carta.
- (1990). **P. M. Bardi, una biografia.** Milão, Mazzotta.
- TRIGUEIROS, Luiz; FERRAZ, Marcelo, ed. (1997). **Sesc-Fábrica da Pompéia. Lina Bo Bardi 1977-1986.** Portugal, Blau.
- VALENTINETTI, Claudio (s.d.). **Saudades do futuro. Magia.** *Revista do MASP*, n.2, p.30-2.
- WERK (1952). **Wonhaus Prof. P. M. Bardi.** n.8, p.256-60, ago.
- SHOKOKUSHA PUBLISHING COMPANY (1954). **World's contemporary houses (Latin America)** p.11-5.
- ZEVI, Bruno (1987). **La fabbrica dei segni.** *L'Espresso*, 24 mai.
- **A arte dos pobres apavora os generais.** In: TELLES, Sophia da Silva, coord. (1989-91) *Dossiê Lina Bo Bardi.* v.1. Campinas, PUCCAMP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático.

Bibliografia de autoria de Lina Bo Bardi

BO, Lina, PAGANI, Carlo (1940). Projeto de um jardim. PONTI, Gio **Un giardino disegnato da Bo e Pagani.** *Domus*, n.156, p. 42-43, dez.

BO, Lina, PAGANI, Carlo (1941). **3 arredamenti.** *Lo Stile*, n.1, p. 88-103, jan.

BO, Lina; PONTI, Giò (1941). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.3, mar.

BO, Lina (1941). **Le cose che non si usano più.** Ilustração para calendário. *Beleza*, n.3, ano I, p. 36, mar.

----- (1941). Ilustração. *Beleza*, n.3, ano I, mar.

BO, Lina; PAGANI, Carlo (1941). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.4, abr.

----- (1941). **Terrazze in città.** *Lo Stile*, n.4, p. 70-71, abr.

BO, Lina, PAGANI, Carlo (1941). **Tende e cabine.** *Lo Stile*, n.7, p. 40-41, jun.

GIENLICA (1941). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.10, out.

BO, Lina, PAGANI, Carlo (1941). **L'acquario in casa.** *Lo Stile*, n. 10, p. 24-25, out.

----- (1941). Ilustrações. **Cinque idee per cinque apparecchi Lumen,** *Lo Stile*, p. 26-27.

BO, Lina (1941). **Un interessante libro sulle piante d'architettura.** *Lo Stile*, n.10, p. 34, out.

GIENLICA (1941). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.11, nov.

BO, Lina, PAGANI, Carlo (1941). **Stoffe e poltrone.** *Lo Stile*, n.11, p. 16-17, nov.

----- (1941). **Vecchi mobili in provincia.** *Lo Stile*, n.11, p. 20-1, nov.

----- (1941). **Classità del panneggio.** *Lo Stile*, n.11, nov., p. 26

GIENLICA (1941). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n. 12, dez.

BO, Lina; PAGANI, Carlo (1941). Projeto de uma casinha de criança. *Lo Stile*, n.12, dez.

----- (1941). **10 maniere di disporre i fiori.** *Grazia*, p. 26

BO, Lina; PAGANI, Carlo (1941). **Natale, armonia della casa.** *Grazia*.

----- (1941). **Come organizzarsi in campagna durante lo sfollamento.** *Grazia*, p. 31-33.

----- (1941). **Un mobile-parete crea due ambienti.** *Grazia*.

----- (1941). **Il giardino.** *Grazia*, p. 31-33.

- (1941). Casa di caccia per le vacanze di fine settimana. *Grazia*, p. 27.
- (1941). Paraventi e parafuoco. *Grazia*, p. 22-23.
- (1941). Il bambino cresce. *Grazia*.
- (1941). Ucelli impagliati, dieci idee originali per la vostra casa.
- (1941). Rinnovate la vostra stanza. *Grazia*, p. 25-26.
- (1941). Oscuramento estetico. *Grazia*, p. 26-7.
- (1941). Diverse applicazioni di stoffe. *Grazia*, p. 26-7
- (1941). Soluzione di problemi. *Grazia*, p. 26-7
- (1941). Colore. *Grazia*, p. 26-7
- (1941). Belle porcellane antiche per la vostra casa. *Grazia*, p. 26-27.
- (1941). La toletta. *Grazia*, p. 26-27.
- (1941). Gli angoli di riposo. *Grazia*, p. 24-5.
- (1941). Una camera da letto. *Grazia*, p. 26-27.
- (1941). La paglia. *Grazia*, p. 26-7
- (1941). Caminetti. *Grazia*, p. 26-27.
- (1941). La camera di una bambina. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Un piccolo ufficio. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). La casa piccola. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Un soggiorno. *Grazia*, p. 31-33.
- BO, Lina; PAGANI, Carlo (1941). La cucina. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Vesti estive per i vostri mobili. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Balconi. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Semplicità. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). 3 casette. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). La canapa. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Nelle vacanze d'estate semplicità e tradizione nelle vostre case. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). Al mare. *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). In campagna. *Grazia*, p. 31-33.

- (1941). **Tende alle finestre.** *Grazia*, p.31-33.
- (1941). **L'antico nella casa d'oggi** *Grazia*.
- (1941). **La casa degli sposi.** *Grazia*, p. 31-34.
- (1941). **Un mobile per la stanza del neonato.** *Grazia*, p. 31-33.
- (1941). **Fiori in casa e alla finestra.** *Grazia*, p. 31-2
- (1941). **Camera da letto per due sorelline.** *Grazia*, p. 31-33
- (1941). **Armadi a muro.** *Grazia*, p. 31-3.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.13, jan.
- BO, Lina (1942). Ilustração. *Beleza*, n.13, ano II, p.3, jan.
- BO, Lina; PAGANI, Carlo (1942). **Ambienti per bambini.** *Cordelia*, n.1, p. 13 fev.-mar.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.15, mar.
- (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.16, abr.
- BO, Lina (1942). **Finestre.** *Lo Stile*, n.16, p.18-19 , abr.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.17, mai.
- BO, Lina, PAGANI, Carlo (1942). **Casetta di caccia.** *Lo Stile*, n.17, p. 26-27 , mai.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.19-20, jul. ago.
- BO, Lina, CASTIGLIONE, PAGANI, Carlo (1942). Projeto de preparativos para a mostra do cartazes de guerra. RAVA, Carlo Enrico **Addoppi delle città o l'architettura delle cerimonie.** *Lo Stile*, n.19-20, p.79-80, jul. ago
- BO, Lina; PAGANI, Carlo (1942). Projeto de preparativos para a coleta da lã. RAVA, Carlo Enrico **Addobi delle città o l'architettura delle cerimonie.** *Lo Stile*, n.19-20, p.80, jul. ago.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.21, set.
- BO, Lina, PAGANI, Carlo (1942). Ambientação e design de móveis. Publicado em PONTI, Giò **Un arredamento a Milano.** *Lo Stile*, n.21, p. 15-22, set
- BO, Lina (1942). **Problemi del negozio.** *Vetrine*, n. 9-10, set.-out.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.23, nov.
- BO, Lina, PAGANI, Carlo (1942). Ambientação de quarto de criança. Publicado in PONTI, Giò **La camera di un bimbo.** *Lo Stile*, n.23, p. 24-26., nov.
- GIENLICA (1942). Ilustração de capa. *Lo Stile*, n.24, dez.
- BO, Lina, PAGANI, Carlo (1942). **Idee di mobili dal taccuino dell'architetto.** *Lo Stile*, n.24, dez.

- BO, Lina /194 /1942?/ Ilustrações. In PEA, Enrico **Magoometto**, capítulo II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, *L'illustrazione Italiana*, n. 33, ago.
- (1943). **Particolari d'un negozio**. *Lo Stile*, n.27, p.24, mar.
- (1943). **Il mio salotto "intimo"**. DATARIO - Certi che vogliono una certa intimità nella casa. *Lo Stile*, n.29, p.25, mai.
- (1943). Ilustração. BARDI, Pietro Maria **Il socrate dell'architettura**. *Lo Stile*, n.30, p.5-11, jun.
- (1943). **Un esperimento riuscito - casa a nuclei abitativi in Roma**. *Lo Stile*, n.31, p.15-23, jul.
- (1943). **Architettura e natura, la casa nel paesaggio**. *Domus*, n.191, p. 464, nov.
- BO, Lina; PAGANI, Carlo (1943). **Alla ricerca di una architettura vivente**. *Domus*, n.192, dez.
- BO, Lina (1944). **Sistemazione degli interni**. *Domus*, n.198, p. 199-209, jun.
- BO, Lina (1944). **I mondi Immaginari e i mondi reali**. *Domus*, n.204, p.428, dez.
- (1944). **Due case d'abitazione a Milano**. *Domus*, n.204, p. 430, dez.
- BO, Lina (1945). **La propaganda per la costruzione**. In: *ATTI del convegno per la ricostruzione edilizia*. Milão, s. ed.
- BO, Lina; PAGANI, Carlo. **Storia del letto**. *Tempo*.
- BARDI, Lina Bo (1947). **Na Europa a casa do homem ruiu**. *Rio*, n.92, fev.
- (1950). **Casas de Vilanova Artigas**. *Habitat*, n. 1, p. 2, out.-dez.
- (1950). **O museu de arte de São Paulo - função social do Museu**. *Habitat*, n. 1, p. 17, out.-dez.
- (1950). **Projeto de instalação do MASP. HABITAT (1950) Sinopse do Museu de Arte**. São Paulo, n.1, p. 22-29, out.-dez.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1950). **Alencastro**. *Habitat*, n. 1, p. 90-96, out.-dez.
- BARDI, Lina Bo (1951). **Bela Criança**. *Habitat*, n. 2, p. 3, jan.-mar
- (1951). **Dois construções de Oscar Niemeyer - conjunto industrial**. *Habitat*, n. 2, p. 6-9, jan.-mar
- (1951). **Projeto de ambientação do restaurante Prato de Ouro. UM restaurante**. *Habitat*, n. 2, p. 28-31, jan.-mar
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1951). **Alencastro**. *Habitat*, n. 2, p. 87-96, jan.-mar.

- (1951). Alencastro. *Habitat*, n. 3, p. 87, abr.-jun
- BARDI, Lina Bo (1951). Primeiro escolas. *Habitat*, n. 3, p.7, jul.-set.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1951). Alencastro. *Habitat*, n. 3, p. 86, jul.-set.
- BARDI, Lina Bo (1951). Vitrinas. *Habitat*, n. 5, p. 60-1, out.-dez.
- (1951). Projeto de cadeiras. HABITAT (1951) **Cadeiras - desenho industrial**. São Paulo, n. 5, p. 62-63, out.-dez.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1951). Alencastro. *Habitat*, n. 5, p. 89-96, out.-dez.
- BARDI, Lina Bo (1952). Desenho de colares. HABITAT (1952) **Ourivesaria**. São Paulo, n. 6, p. 34-35, jan.-mar.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1952). Alencastro. *Habitat*, n. 6, p. 87-96, jan.-mar.
- BARDI, Lina Bo (1952). Enrico Bo. *Habitat*, n. 7, p. 36-37, abr.-jun.
- (1952). Móveis do Studio d'Arte Palma. HABITAT (1952) **Um escritório**. São Paulo, n. 7, p. 51, abr.-jun.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1952). Alencastro. *Habitat*, n. 7, p. 88-96, abr.-jun.
- BARDI, Lina Bo (1952). Projeto de Museu. HABITAT (1952) **Museu à beira do oceano**. São Paulo, n.8, p. 6-11, jul.-set.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1952). Alencastro. *Habitat*, n.8, p. 88-96, jul.-set.
- (1952). Alencastro. *Habitat*, n.9, p. 88-96, set.-dez.
- BARDI, Lina Bo (1953) Projeto de residência. HABITAT (1953). **Residência no Morumbi**. São Paulo, n.10, jan.-mar.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1953). Alencastro. *Habitat*, n.10, jan.-mar.
- BARDI, Lina Bo (1953). Architect's own house. *The architect & buildings news*, n. 17, 23 abr.
- (1953). Projeto para instalação do edifício da exposição do IV Centenário de São Paulo. HABITAT (1953) **Ibirapuera**. São Paulo, n.11, p. 3.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1953). Alencastro. *Habitat*, n.11.
- (1953). Alencastro. *Habitat*, n.12.
- (1953). Alencastro. *Habitat*, n.13.
- BARDI, Lina Bo (1954). A II Bienal. *Habitat*, n.14, p. 29-39, jan.-fev.
- (1954). A catedral. *Habitat*, n.14, jan.-fev.

- BARDI, Lina Bo; NERVI, Pier Luigi (1954). Projeto para o edifício Tabac-Guaianases. *Habitat*, n.14, p. 4-10, jan.-fev.
- BARDI, Lina Bo; BARDI, Pietro Maria (1954). Declaração. *Habitat*, n.15, p.1, mar.-abr.
- (1954). Alencastro. *Habitat*, n.15, p. 60-64, mar.-abr.
- BARDI, Lina Bo /195 //1957?/. Curriculum vitae apresentado à FAU-USP. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- BARDI, Lina Bo (1957). *Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura*. Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo. /Mimeografado/.
- BARDI, Lina Bo ; GONÇALVES, Martim (1959). *Exposição Bahia*. In: TELLES, Sophia da Silva, coord. (1989-91) *Dossiê Lina Bo Bardi*. 3 v. Campinas, PUCCAMP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático.
- BARDI, Lina Bo (1982). *Lina Bo Bardi*. In: *II Inquérito nacional / depoimentos*. São Paulo, Projeto.
- (1986) A Casa de Vidro. Solicitação de tombamento. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - CONDEPHAAT.
- (1987). *Arquitetura e tecnologia*. In: XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna brasileira, depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini / Abea / Fundação Vilanova Artigas.
- (1987). *Na América do Sul, após Le Corbusier o que está acontecendo?* In: In: TELLES, Sophia da Silva, coord. (1989-91) *Dossiê Lina Bo Bardi*. 3 v. Campinas, PUCCAMP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Depto. de Fundamentos Teóricos, Centro de Apoio Didático.
- (1989). *Duas linhas sobre Pierre Verger*. In: RISÉRIO, Antonio (1995) *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- (s.d.). *Feitor*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- (s.d.). Programa de curso de extensão Universitária. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

Artigos cuja autoria Flávio Motta atribui a Lina Bo Bardi:

- HABITAT (1950). Amazonas: o povo arquiteto. São Paulo, n.1, p. 68-71, out.-dez.
- HABITAT (1951). Porque o povo é arquiteto? São Paulo, n.3, p. 3, abr.-jun.

HABITAT (1952). *Construir é viver*. São Paulo, n.7, p. 3-9, abr.-jun.

HABITAT (1951). *Casas de 7 mil cruzeiros*. São Paulo, n.3, p. 4-5, abr.-jun.

HABITAT (1952). *Construir com simplicidade*. São Paulo, n.9, p.15, set.-dez.

HABITAT (1953). *O povo é arquiteto*. São Paulo, n.10, jan.-mar.

Bibliografia:

Artigos de editoria nas revistas sob a direção de Lina Bo Bardi

Domus

Vice-direção de Lina Bo e Carlo Pagani.

- DOMUS (1944). / Editorial/. Milão, n.195, p. 66, mar.
- DOMUS (1944). Case sui trampoli. Milão, n.195, p. 86-87, mar.
- DOMUS (1944). La casa che si sviluppa. Milão, n.195, p. 88-92, mar.
- DOMUS (1944). Costruzioni smontabili in legno. Milão, n.195, p. 113-115, mar.
- DOMUS (1944). Notiziario. Milão, n.195, p. XI e 116, mar.
- DOMUS (1944). 4 casa sul lago. Milão, n.196, abr.
- DOMUS (1944). Una casa in montagna. Milão, n.196, abr.
- DOMUS (1944). Un quartiere a case mobili. Milão, n.196, abr.
- DOMUS (1944). Notiziario. Milão, n.196, abr.
- DOMUS (1944). Una casa in campagna. Milão, n.197, p. 154-156, mai.
- DOMUS (1944). Due interni. Milão, n.197, p. 168-169, mai.
- DOMUS (1944). Sistemazione di un terrazzo in città. Milão, n.197, p. 170-171, mai.
- DOMUS (1944). Sfruttamento dello spazio nello arredamento navale. Milão, n.197, p. 172-177, mai.
- DOMUS (1944). Notiziario. Milão, n.197, p. IV, VI, VII, IX, XI, mai.
- DOMUS (1944). La casa thermos. Milão, n.198, p. 190-192, jun.
- DOMUS (1944). Casa di studi per artisti. Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Casa di mezza montagna. Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Efficienza dello spazio - arredamento "minimun". Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Sfruttamento intensivo dello spazio. Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Vecchie ceramiche di Puglia. Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Una mostra e un libro. Milão, n.199, jul.
- DOMUS (1944). Domus e la legge. Milão, n.200, ago.

- DOMUS (1944). **L'arredamento di un ufficio di vendita.** Milão, n.200, ago.
- DOMUS (1944). **Ufficio di vendita.** Milão, n.200, ago.
- DOMUS (1944). **Ambiente di ritrovo.** Milão, n.200, ago.
- DOMUS (1944). **Le buone intenzioni e le occasioni perdute.** Milão, n.200, ago.
- DOMUS (1944). **Sensibilità dei materiali.** Milão, n.201, set., p. 314-19.
- DOMUS (1944). **Un nuovo edificio in Lecco.** Milão, n.201, set.
- DOMUS (1944). **L'arredamento di una camera per un giovane.** Milão, n.201, set.
- DOMUS (1944). **Lampada e carrello di serie.** Milão, n.202, out., p. 363-36.
- DOMUS (1944). **Studio e biblioteca.** Milão, n.203, nov.
- DOMUS (1944). **Biblioteca in tubo di ferro.** Milão, n.203, nov.
- DOMUS (1944). **Due mobili.** Milão, n.203, nov.
- DOMUS (1944). **Sfruttamento dello spazio.** Milão, n.204, dez.

Quaderni di Domus

Direção Lina Bo e Carlo Pagani

-(1945). **Camini.** *Quaderni di Domus*, n. 3.
-(1946). **L'illuminazione della casa.** *Quaderni di Domus*, n.5.

A

Comitê de direção: Lina Bo, Carlo Pagani (responsável), Bruno Zevi (coordenador da correspondência americana).

- A (1946). **America: case prefabbricate.** Milão, n.1, p. 8, fev.
- A (1946). **Quale scegliereste?** Milão, n.1, p.10, fev.
- A (1946). **Chi vuole arredarsi.** Milão, n.1, p. 11, fev.
- A (1946). **Vi consigliamo.** Milão, n.1, p. 12, fev.
- A (1946). **La cucina dell'avvenire.** Milão, n.1, p.13, fev.
- A (1946). **Un arredamento gratis ! Concorso A.** Milão, n.1, p. 13, fev.
- A (1946). **Teatro, cinema, musica, pittura.** Milão, n.1, p. 15, fev.

- A (1946). Setaccio: Piero Bottoni. L'uomo qualificato. L'architettura primitiva. Chi è l'inseguito? Milão, n.1, p.16, fev.
- A (1946). Concorso: Tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione. Milão, n.1, p. 16, fev.
- A (1946). Due stanze in una. Milão, n.2, p.9, mar.
- A (1946). Un lavabo a tutti ! Milão, n.2, p. 11, mar.
- A (1946). Quale scegliereste? Milão, n.2, p. 11, mar.
- A (1946). Un arredamento gratis? Concorso. Milão, n.2, p. 12, mar.
- A (1946). Pane ! Milão, n.2, p. 12, mar.
- A (1946). Imparate ad organizzare la vostra vita domestica . Milão, n.2, p. 12. mar.
- A (1946). Setaccio: Gustavo Colonnetti. Milão, n.2, mar., p. 16
- A (1946). Concorso: Tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione. Milão, n.2, p. 16, mar.
- A (1946). Napoli addio ! Milão, n.3, p. 12, mar.
- A (1946). Imparate ad organizzare la vostra vita domestica . Milão, n.3, p. 13 mar.
- A (1946). Vi consigliamo . Milão, n.3, p. 13, mar.
- A (1946). Un arredamento gratis ! Milão, n.3, p. 13, mar.
- A (1946). Setaccio: Una casa costruita in 75 minuti. Il gusto e i partiti. Difesa dell'ottocento, Pinocchio e l'architettura, Vegetale irregolare ... , Cucine in alluminio. Milão, n.3, p. 16, mar.
- A (1946). Concorso: tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione. Milão, n.3, p. 16, mar.
- A (1946). Architettura e torte. Milão, n.3, p. 16, mar.
- A (1946). Non incolpate la serva ! Milão, n.3, p. 16, mar.
- A (1946). Quale scegliereste? (1946). Milão, n.4, abr., p.10
- A (1946). Imparate ad organizzare la vostra vita domestica. Milão, n.4, p.13, abr.
- A (1946). Vi consigliamo. Milão, n.4, p. 13, abr.
- A (1946). Concorso: un arredamento gratis ! Milão, n.4, p. 13, abr.
- A (1946). Teatro, cinema, musica, pittura . Milão, n.4, p. 4, abr.
- A (1946). Setaccio: Lampade battericide. Distintivi. Affittiamo i conventi. Milão, n.4, p. 16, abr.
- A (1946). Concorso: tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione. Milão, n.4, p. 16. abr.

- A (1946). *Notiziario dal mondo*. Milão, n.5, p. 2, abr.
- A (1946). *Bunker Hôtel: l'albergo nel rifugio*. Milão, n.5, p. 6, abr.
- A (1946). *Un faccendiere*. Milão, n.5, p. 7, abr.
- A (1946). *Quale scegliereste ?* Milão, n.5, p. 9, abr.
- A (1946). *Un letto magico*. Milão, n.5, p. 11, abr.
- A (1946). *Imparate ad organizzare la vostra vita domestica*. Milão, n.5, p. 12, abr.
- A (1946). *Concorso: un arredamento gratis !* Milão, n.5, p. 13, abr.
- A (1946). *Posta di "A"*. Milão, n.5, p. 13, abr.
- A (1946). *Setaccio: Si esportano macerie ! , Difendere il paesaggio, Arte, genere di consumo*. Milão, n.5, p. 16, abr.
- A (1946). *Concorso: tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione*. Milão, n.5, p. 16, abr.
- A (1946). *Notiziario dal mondo*. Milão, n.6, p. 2, mai.
- A (1946). *Gli studenti di Roma si agitano contro un professore fascista*. Milão, n.6, p. 6, mai.
- A (1946). *Quale scegliereste ?* Milão, n.6, p.10, mai.
- A (1946). *Imparate ad organizzare la vostra vita domestica*. Milão, n.6, p. 10, mai.
- A (1946). *Vi consigliamo*. Milão, n.6, p. 11, mai.
- A (1946). *Legni americani*. Milão, n.6, p. 13, mai.
- A (1946). *Concorso: un arredamento gratis !* Milão, n.6, p. 13, mai.
- A (1946). *A - Leone Giuseppe Ronzoni*. Milão, n.6, p. 16, mai.
- A (1946). *Setaccio: "Come era, dove era". Scherzi delle "sane tradizioni". Opinione degli orologi. Radio telefono portatile*. Milão, n.6, p.16, mai.
- A (1946). *Concorso: tutti dobbiamo lavorare per la ricostruzione*. Milão, n.6, p. 16, mai.
- A (1946). *La settimana*. Milão, n.7, p. 2, mai.
- A (1946). *Il nostro programma*. Milão, n. 7, p. 3, mai.
- A (1946). *Attacco*. Milão, n.7, p. 3, mai.
- A (1946). *La casa è ancora ai primordi. Pseudônimo L'architetto*. Milão, n.7, p. 4, mai.
- A (1946). *Quale scegliereste?* Milão, n.7, p. 4, mai.
- A (1946). *Vi consigliamo !* Milão, n.7, p.4, mai.
- A (1946). *Un armadio componibile*. Milão, n.7, p. 5, mai.

- A (1946). *Ti spiego la comunità cittadina*. Pseudônimo: L'urbanista. Milão, n.7, p. 6-7, mai.
- A (1946). *Psicoanalisi collettiva*. Pseudônimo: Lo psichiatra. Milão, n.7, p. 7, mai.
- A (1946). *Uomo della settimana: Carlo Levi* (1946). Milão, n.7, p. 8, mai.
- A (1946). *Tu sai che l'Italia...* Milão, n.7, p. 7, mai.
- A (1946). *La settimana*. Milão, n.8, p. 2, jun.
- A (1946). *La vita comincia domani*. Milão, n.8, p. 3, jun.
- A (1946). *Tu sai che l'Italia...* Milão, n.8, p. 3, jun.
- A (1946). *In cerca di mobili*. Milão, n.8, p. 4-5, jun.
- A (1946). *Quale scegliereste?* (1946). Milão, n.8, p. 4, jun.
- A (1946). *Vi consigliamo !* (1946). Milão, n.8, p. 4, jun.
- A (1946). *Concorso: un arredamento gratis !* Milão, n.8, p. 5, jun.
- A (1946). *Cosa fare per la tua città*. Pseudônimo: L'urbanista. Milão, n.8, p. 6, jun.
- A (1946). *Centri delle nevrosi*. Pseudônimo: Lo psichiatra. Milão, n.8, p. 7, jun.
- A (1946). *Uomo della settimana: Aldo Garosci*. Milão, n.8, p. 8, jun.
- A (1946). *Attacco*. Milão, n.8, p. 8, jun.
- A (1946). *Posta di "A"*. Milão, n.8, p. 8, jun.
- A (1946). *La settimana*. Milão, n.9, p. 2, jul.
- A (1946). *Il coraggio ha vinto / Ha vinto la paura*. Milão, n.9, p. 3, jul.
- A (1946). *Tu sai che l'Italia*. Milão, n.9, p. 4, jul.
- A (1946). *Quale scegliereste?* Milão, n.9, p.4, jul.
- A (1946). *In cerca di mobili*. Pseudônimo: L'architetto. Milão, n.9, p.4-5, jul.
- A (1946). *Vi consigliamo !* Milão, n.9, p. 5, jul.
- A (1946). *Concorso: un arredamento gratis !* Milão, n.9, p. 6, jul.
- A (1946). *Tu parli per la tua città*. Pseudônimo: L'urbanista. Milão, n.9, p.6, jul.
- A (1946). *Il nostro vestiario è una tortura !* Milão, n.9, p. 7, jul.
- A (1946). *Introduzione a un'etica sessuale, per il controllo delle nascite*. Milão, n.9, p. 7, jul.
- A (1946). *Perchè pubblichiamo questo articolo*. Milão, n.9, p. 7, jul.
- A (1946). *Uomo della settimana: Vito Cocchiarale, esperto di tabacchi*. Milão, n.9, p.8, jul.

A (1946). **Attacco**. Milão, n.9, p. 8, jul.

A (1946). **Posta di "A"**. Milão, n.9, p. 8, jul.

Habitat

Diretor: Lina Bo Bardi

HABITAT (1950). **Prefácio**. São Paulo, n.1, p.1, out.-dez.

HABITAT (1950). **Esculturas**. São Paulo, n.1, p. 30-34, out.-dez.

HABITAT (1950). **Vitrina das formas**. São Paulo, n.1, p. 35-36, out.-dez.

HABITAT (1950). **"Novo Mundo do espaço" de Le Corbusier**. São Paulo, n.1, p. 37-43, out.-dez.

HABITAT (1950). **O acervo da pinacoteca**. São Paulo, n.1, p. 44-49, out.-dez.

HABITAT (1950). **A criança no Museu**. São Paulo, n.1, p. 50-51, out.-dez.

HABITAT (1950). **Frei Lodoli e a cadeira**. São Paulo, n.1, p. 52, out.-dez.

HABITAT (1950). **Móveis novos**. São Paulo, n.1, p. 53-59, out.-dez.

HABITAT (1950). **Vasos de Barro de Elizabeth Nobiling**. São Paulo, n.1, p. 60, out.-dez.

HABITAT (1950). **Tecidos de Clara Hartoch**. São Paulo, n.1, p. 61, out.-dez.

HABITAT (1950). **Tecidos de A. M. Fiocca**. São Paulo, n.1, p. 62, out.-dez.

HABITAT (1950). **O sizal**. São Paulo, n.1, p. 63, out.-dez.

HABITAT (1950). **Fotografias**. São Paulo, n.1, p.64, out.-dez.

HABITAT (1950). **Do pequeno ao grande, numa corrida**. São Paulo, n.1, p. 65; out.-dez.

HABITAT (1950). **O índio desenhista**. São Paulo, n.1, p. 66, out.-dez.

HABITAT (1950). **O índio modista**. São Paulo, n.1, p. 67, out.-dez.

HABITAT (1950). **Ex-votos do Nordeste**. São Paulo, n.1, p. 72-4, out.-dez.

HABITAT (1950). **Um museu do floreal em São Paulo?** São Paulo, n.1, p. 75-6, out.-dez.

HABITAT (1951). **Edifício para escritórios**. São Paulo, n.2, p. 10-11, jan.-mar.

HABITAT (1951). **Planos**. São Paulo, n.2, p.15, jan.-mar.

HABITAT (1951). **Um restaurante**. São Paulo, n.2, p. 30, jan.-mar.

HABITAT (1951). **Saul Steinberg**. São Paulo, n.2, p. 34, jan.-mar.

HABITAT (1951). **Uma exposição**. São Paulo, n.2, p. 42-3 jan.-mar.

- HABITAT (1951). **Salão de propaganda**. São Paulo, n.2, p. 44-50, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Convite a fotografar**. São Paulo, n.2, p. 66-9, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Mais um primitivo**. São Paulo, n.2, p. 70-1, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Cerâmica do Noroeste**. São Paulo, n.2, p. 72-76, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Curso de gravura**. São Paulo, n.2, p. 77, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Fayga Ostrower**. São Paulo, n.2, p. 78, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Tecidos de Burle Marx**. São Paulo, n.2, p. 79, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Moda: um desfile**. São Paulo, n.2, p. 80-1, jan.-mar.
- HABITAT (1951). **Janelas**. São Paulo, n.3, p. 6, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Os jardins de Burle marx**. São Paulo, n.3, p. 7-15, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Habitat 4 - dedicada às escolas**. São Paulo, n.3, p. 29, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Folhetos**. São Paulo, n.3, p. 36, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Inéditos de Ender**. São Paulo, n.3, p. 37-44, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Um Instituto de costumes**. São Paulo, n.3, p. 45, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Mundos desaparecidos**. São Paulo, n.3, p. 46-9, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Arquitetura a banquete**. São Paulo, n.3, p. 54-7, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Cardoso Ayres e a caricatura**. São Paulo, n.3, p. 59, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Coleções brasileiras: Agostinho da Motta**. São Paulo, n.3, p. 74, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Fotografias**. São Paulo, n.3, p. 75-7, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **Marina**. São Paulo, n.3, p. 82, abr.-jun.
- HABITAT (1951). **As arquiteturas do convênio escolar**. São Paulo, n.4, p. 7-40, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Convite a colecionar**. São Paulo, n.4, p. 41-3, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Toulouse Lautrec no Museu de Arte**. São Paulo, n.4, p. 52-5, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Toulouse Lautrec e o cartaz**. São Paulo, n.4, p. 56, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Novas aquisições (Gilbert, Picasso, Constable)**. São Paulo, n.4, p. 57-8, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Manaus, teatro**. São Paulo, n.4, p. 62-7, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Manaus, novidades**. São Paulo, n.4, p. 68, jul.-set.
- HABITAT (1951). **O Escultor Zamoysky**. São Paulo, n.4, p. 69-70, jul.-set.
- HABITAT (1951). **Arquitetura e religião**. São Paulo, n.4, p. 77, jul.-set.

- HABITAT (1951). **Contribuições ao barroco.** São Paulo, n.5, p. 32-36, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Alguns gatos.** São Paulo, n.5, p. 37-39, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Uma residência em São Paulo: Gilbert M. Tinoco e Ibsen Privatelli.** São Paulo, n.5, p. 48-9, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Residência em São Paulo - arquitetos Eduardo Corona e Roberto Tibau.** São Paulo, n. 5, p.50-1, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Outra residência - arquitetos Eduardo Corona, Luís Fernando Corona e Roberto Tibau.** São Paulo, n. 5, p.52-4, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Arte popular.** São Paulo, n.5, p. 55, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Leopoldo Haar.** São Paulo, n.5, p. 56, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Dois objetos.** São Paulo, n.5, p. 64, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Tecidos de Lilli.** São Paulo, n.5, p. 65, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Morumbi.** São Paulo, n.5, p. 66, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Numa igreja.** São Paulo, n.5, p. 67, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Fotografia.** São Paulo, n.5, p. 68-69, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Pinturas nas ruas.** São Paulo, n.5, p. 70, out.-dez.
- HABITAT (1951). **A Pinacoteca do Museu de Arte (Gauguin, Boucher, Degas, Zurbaran)** São Paulo, n.5, p. 71-74, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Majólicas no Museu.** São Paulo, n.5, p. 75-77, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Um guercino (1951).** Coleções particulares. São Paulo, n.5, p. 78, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Exposição de reproduções.** São Paulo, n.5, p. 79, out.-dez.
- HABITAT (1951). **Alberto Lattuada.** São Paulo, n.5, p. 80, out.-dez.
- HABITAT (1952). **O centenário.** São Paulo, n.6, p. 1, jan.-mar
- HABITAT (1952). **Um artigo do semanal "Arts".** São Paulo, n.6, p. 2, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Ticiano.** São Paulo, n.6, p. 6-7, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Cézanne.** São Paulo, n.6, p. 8, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **O retrato francês no Museu de Arte.** São Paulo, n.6, p. 9-14, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Steinberg no Brasil.** São Paulo, n.6, p. 15, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Fundar.** São Paulo, n.6, p. 27, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Pintores.** São Paulo, n.6, p. 42-45, jan.-mar.

- HABITAT (1952). **Juventude**. São Paulo, n.6, p. 46, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Corpus do barrôco**. São Paulo, n.6, p. 52-55, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Uma casa no Rio de Janeiro - arq. Olavo Redig de Campos**. São Paulo, n.6, p. 56-63, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Um cinema em São Paulo - Alfredo Mathias e Giancarlo Palanti**. São Paulo, n. 6, p. 64-9, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Um jardim - Roberto Coelho Cardoso e Susan Osborn Coelho**. São Paulo, n. 6, p. 69, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Arquitetura e ajardinagem**. São Paulo, n.6, p. 70-1, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Cartazes**. São Paulo, n.6, p. 74, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Um livro sobre De Fiori**. São Paulo, n.6, p. 75, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Ver e compreender**. São Paulo, n.6, p. 76, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Arte religiosa**. São Paulo, n.6, p. 77, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **O índio na Bienal**. São Paulo, n.6, p. 78-9, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Um xilógrafo**. São Paulo, n.6, p. 80, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Música: a orquestra sinfônica juvenil do Museu de Arte**. São Paulo, n.6, p. 82-3, jan.-mar.
- HABITAT (1952). **Casa de um arquiteto**. São Paulo, n.7, p. 10, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Prédio de apartamentos em São Paulo**. São Paulo, n.7, p.18-20, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Convênio escolar**. São Paulo, n.7, p. 22-5, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Qual o futuro das artes no Brasil ?** São Paulo, n.7, p. 26, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Liese**. São Paulo, n.7, p. 38-9, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Mais um primitivo**. São Paulo, n.7, p. 40-1, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Mais uma amadora**. São Paulo, n.7, p. 40-1, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Renina**. São Paulo, n.7, p. 42, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Um brado de alarme**. São Paulo, n.7, p. 43-7, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Antigas paisagens**. São Paulo, n.7, p. 48, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Novas paisagens**. São Paulo, n.7, p. 49-50, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **As inovações - uma divisão móvel**. São Paulo, n.7, p. 52, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Necessidade da crítica na arquitetura**. São Paulo, n.7, p. 53, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Fotografias**. São Paulo, n.7, p. 54, abr.-jun.

- HABITAT (1952). **Pedro Américo**. São Paulo, n.7, p. 60, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Para um Museu do café**. São Paulo, n.7, p. 71, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Dois convites ao Museu de Arte**. São Paulo, n.7, p. 72, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **A moda no Brasil**. São Paulo, n.7, p. 76, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Crianças**. São Paulo, n.7, p. 77, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Bailado: conjunto de dança expressiva**. São Paulo, n.7, p. 83-5, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Televisão: lições de arte para 20.000**. São Paulo, n.7, p. 86-87, abr.-jun.
- HABITAT (1952). **Arranha-céus e o espírito**. São Paulo, n.8, p. 1, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte de São Vicente**. São Paulo, n.8, p. 2-5, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Os museus vivos nos Estados Unidos**. São Paulo, n.8, p. 12-5, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Casa na Bahia**. São Paulo, n.8, p. 16-7, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Casas em Juiz de Fora**. São Paulo, n.8, p. 18-9, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Um estudante em viagem**. São Paulo, n.8, p. 26-30, jul.-set.
- HABITAT (1952). **A civilização das plumas. Plumas, elementos da moda**. São Paulo, n.8, p. 31-3, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Nossos instrumentos musicais**. São Paulo, n.8, p. 42-5, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Pinacoteca do Museu de Arte**. São Paulo, n.8, p. 46-49, jul.-set.
- HABITAT (1952). **O Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo, n.8, p. 59-61, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Zorrila**. São Paulo, n.8, p. 62-64, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Arnaldo Pedroso D'Horta**. São Paulo, n.8, p. 65-9, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Novo colecionador**. São Paulo, n.8, p. 71, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Três fábulas dos pretos**. São Paulo, n.8, p. 80-1, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Teatro: Ruggero Jacobi**. São Paulo, n.8, p. 82-3, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Moda: curso de modelos**. São Paulo, n.8, p. 86-7, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Música: educação**. São Paulo, n.8, p. 87, jul.-set.
- HABITAT (1952). **Por uma enciclopédia brasileira**. São Paulo, n.9, p. 1-3, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Outras arquiteturas do convênio escolar**. São Paulo, n.9, p. 4-8, set.-dez.

- HABITAT (1952). **Residência em São Paulo.** São Paulo, n.9, p. 9-10, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Residência em Santos.** São Paulo, n.9, p. 11, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Uma agência de banco.** São Paulo, n.9, p.12-13, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Loja em São Paulo.** São Paulo, n.9, p. 14, set.-dez.
- HABITAT (1952). **A localização do Paço Municipal.** São Paulo, n.9, p.16, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Novelli, pintor e ceramista.** São Paulo, n.9, p. 32-3, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Homenagem a Segall.** São Paulo, n.9, p. 34, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Noroeste mágico.** São Paulo, n.9, p. 35, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Outras peças no Museu Pigorini em Roma.** São Paulo, n.9, p. 36-41, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Imagens da Bahia.** São Paulo, n.9, p. 42, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Belém.** São Paulo, n.9, p. 47, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Monumentos de outrora e de agora.** São Paulo, n.9, p. 48, set.-dez.
- HABITAT (1952). **30 anos.** São Paulo, n.9, p. 50-1, set.-dez.
- HABITAT (1952). **O que é um Museu?** São Paulo, n.9, p. 52-7, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Pinturas inglesas no Museu de Arte .** São Paulo, n.9, p. 58, set.-dez
- HABITAT (1952). **"Le baigneuses" de Manet.** São Paulo, n.9, p. 59, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Fotografia.** São Paulo, n.9, p. 60-61, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Outros fotógrafos.** São Paulo, n.9, p.62, set.-dez
- HABITAT (1952). **Onde mora Alberto Cavalcanti.** São Paulo, n.9, p. 63-4, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Problema remoto, o da moda.** São Paulo, n.9, p. 65, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Fath no Brasil.** São Paulo, n.9, p. 67, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Elementos da moda brasileira.** São Paulo, n.9, p. 68, set.-dez
- HABITAT (1952). **O curso de modelos.** São Paulo, n.9, p. 69, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Tecidos executados no Museu de Arte.** São Paulo, n.9, p. 70-5. set.-dez.
- HABITAT (1952). **Sapatos e chapéus.** São Paulo, n.9, p. 76-7, set.-dez.
- HABITAT (1952). **O desfile no Museu.** São Paulo, n.9, p. 78-85, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Artesanato e indústria.** São Paulo, n.9, p. 86, set.-dez.
- HABITAT (1952). **Uma Mesa de armar.** São Paulo, n.9, p. 87, set.-dez.

Habitat

Diretores: Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

- HABITAT (1954). **Para onde vai a arquitetura.** São Paulo, n.14, p.25, jan.- fev. >
- HABITAT (1954). **Denúncias: casas eles também precisam.** São Paulo, n.14, p. 28, jan.- fev.
- HABITAT (1954). **Paisagem brasileira: um primitivo.** São Paulo, n.14, p. 45, jan.-fev.
- HABITAT (1954). **Imagens brasileiras.** São Paulo, n.14, p. 46-7, jan.-fev.
- HABITAT (1954). **O Museu de Arte em Bruxelas.** São Paulo, n.14, p. 49, jan. -fev.
- HABITAT (1954). **Um museu brasileiro.** São Paulo, n.14, p. 50, jan.- fev.
- HABITAT (1954). **Marcel Gautherot.** São Paulo, n.14, p. 54-5, jan.-fev.
- HABITAT (1954). **Crônicas.** São Paulo, n.14, p. 56-64. jan. -fev.
- HABITAT (1954). **Prefácio. /Editorial/** n.14, p.1, jan.- fev.
- HABITAT (1954). **Universitas.** São Paulo, n.15, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Ilha universitária.** São Paulo, n.15, p. 7-9, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Instituto de Puericultura.** São Paulo, n.15, p. 10-7, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Hospital das Clínicas.** São Paulo, n.15, p. 18-20, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Faculdade Nacional de Arquitetura.** São Paulo, n.15, p. 21-5, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Escola Nacional de Engenharia.** São Paulo, n.15, p. 26-8, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Esculturas para jardins.** São Paulo, n.15, p. 39-40, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **O Museu de Arte em Ultrech.** São Paulo, n.15, p. 51, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Trabalho doméstico.** São Paulo, n.15, p. 52-3, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Visor sobre o Rio.** São Paulo, n.15, p. 54-5, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Crônicas - o homem anti-natureza ?** São Paulo, n.15, p. 57-63, mar.- abr. /
- HABITAT (1954). **The big carnival.** São Paulo, n.15, mar.-abr.
- HABITAT (1954). **Teatro.** São Paulo, n.15, mar.-abr.

Crédito das Ilustrações

1. FERRAZ, Marcelo de Carvalho (coord.) (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
2. FERRAZ (1993).
3. CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco (1993). *Architettura italiana del '900*. Coleção Documenti di Architettura. Milão, Electa.
4. FERRAZ (1993).
5. A n. 1.
6. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
7. FERRAZ (1993).
8. FERRAZ (1993).
9. *Beleza*, n.3, 1941.
10. *Grazia*, 1941.
11. *Lo Stile*, n. 21, 1942.
12. *Lo Stile*, n. 21, 1942.
13. *Notiziario Domus*, 1 ago., 1944.
14. *Quaderni di Domus*, n.3, 1945.
15. *A*, n. 3, 1946.
16. *A*, n.9, 1946.
17. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
18. *Domus*, n.213, set., 1946.
19. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
20. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
21. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
22. *Habitat* n. 3, 1951.
23. *Habitat* n. 3, 1951.
24. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
25. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
26. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
27. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
28. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
29. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
30. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
31. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
32. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
33. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
34. FERRAZ (1993).
35. FERRAZ (1993).
36. *Grazia*, 1941.
37. *Lo Stile*, n. 7, 1941.
38. CIUCCI; DAL CO (1993).
39. CIUCCI; DAL CO (1993).
40. ETLIN (1991).
41. ETLIN (1991).
42. ETLIN (1991).
43. ETLIN (1991).
44. ETLIN (1991).

45. ETLIN (1991).
46. ETLIN (1991).
47. ETLIN (1991).
48. *Domus*, n. 191, nov., 1943.
49. *Domus*, n. 191, nov., 1943.
50. CIUCCI, Giorgio (1989). *Gli architetti e il fascismo - architettura e città, 1922-1944*. Turim, Einaudi.
51. CIUCCI (1989).
52. ALBINI, Franco; PALANTI, Giancarlo; CASTELLI, Anna; orig. (1947). *Giuseppe Pagano Pogatschnig, architetture e scritti*. Milão, Domus.
53. ALBINI; PALANTI; CASTELLI (1947).
54. *Domus*, n. 195, 1944.
55. *Domus*, n. 195, 1944.
56. *Domus*, n. 195, 1944.
57. LE CORBUSIER. (1923)(1989). *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva.
58. LE CORBUSIER (1929)(1978). *Precisiones respecto a un Estado actual de la arquitectura e del urbanismo*. Barcelona, Poseidon.
59. *Domus*, n. 197, 1944.
60. *A*, n. 3, mar., 1946.
61. *Habitat* n. 2, 1951.
62. *Habitat* n.1, 1950.
63. *Habitat* n.1, 1950.
64. *Habitat* n.7, 1952.
65. *Habitat* n.3, 1951.
66. FERRAZ (1993).
67. *Habitat* n.10, 1943.
68. *Habitat* n. 7, 1952.
69. *Habitat* n. 7, 1952.
70. *Habitat* n.1, 1950.
71. *Habitat* n.1, 1950.
72. *Habitat* n.7, 1952.
73. *Habitat* n.7, 1952.
74. *Habitat* n.2, 1951.
75. *Habitat* n.2, 1951.
76. *Habitat* n.5, 1951.
77. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
78. *Habitat* n. 10, 1953.
79. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
80. *Folha da Manhã*, Caderno vida social e doméstica, 14 dez., 1952.
81. *Folha da Manhã*, Caderno vida social e doméstica, 14 dez., 1952.
82. *Habitat* n. 10, 1953.
83. *Habitat* n. 10, 1953.
84. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
85. *Habitat* n. 10, 1953.
86. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
87. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
88. BARDI, Lina Bo (1986) A Casa de Vidro. Solicitação de tombamento. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura - CONDEPHAAT.
89. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

90. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
91. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
92. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
93. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
94. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
95. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
96. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
97. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
98. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
99. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
100. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
101. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
102. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
103. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
104. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
105. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
106. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
107. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
108. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
109. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
110. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
111. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
112. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
113. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
114. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
115. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
116. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
117. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
118. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
119. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
120. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
121. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
122. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
123. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
124. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
125. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
126. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
127. *Domus*, n. 195, 1944.
128. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
129. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
130. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
131. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
132. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
133. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
134. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
135. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
136. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
137. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
138. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
139. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
140. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.
141. Istituto Lina Bo e P. M. Bardì.

142. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
143. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
144. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
145. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
146. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
147. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
148. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
149. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
150. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
151. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
152. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
153. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
154. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
155. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
156. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
157. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
158. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
159. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
160. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
161. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
162. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
163. *Habitat* n.6, 1952.
164. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
165. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
166. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
167. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
168. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
169. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
170. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
171. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
172. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
173. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
174. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
175. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
176. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
177. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
178. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
179. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
180. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
181. BARDI, Lina Bo (1957). ***Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura***. Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo. /Mimeografado/.
182. BARDI, Lina Bo (1957).
183. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
184. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
185. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
186. BARDI, Lina (1957).
187. BARDI, Lina (1957).
188. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
189. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
190. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.

191. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
192. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
193. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
194. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
195. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
196. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
197. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
198. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
199. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
200. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
201. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
202. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.
203. Istituto Lina Bo e P. M. Bardi.